AliaVox
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
MESSIAH
An Oratorio HWV 56
R. Redmond, D. Guillon, N. Mulroy, M. Winckhler
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS
Manfredo Kraemer concertino
Jordi Savall
HYBRID
Multi-ch
Stereo

Georg Friedrich Handel. Philip Mercier (ca. 1689-1760). Halle, Haendel-Haus.
Collection : DeA Picture Library ©Album / DEA / A. DAGLI ORTI

GEORG FRIEDRICH HANDEL

MESSIAH

An Oratorio HWV 56

La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations dirigés par Jordi Savall pendant la répétition du concert *Messiah* à la Chapelle Royale du Château de Versailles, décembre 2017.
Photo : Philippe Matsas

GEORG FRIEDRICH HANDEL
(1685-1759)

MESSIAH
An Oratorio HWV 56

CD1

PART THE FIRST

1-	1.	Sinfony (Overture) Grave – Allegro moderato	3’04
2-	2.	Recitative Accompagnato: *Comfort ye my people* (tenor)	2’58
3-	3.	Air: *Ev’ry valley shall be exalted* (tenor)	3’24
4-	4.	Chorus: *And the glory of the Lord*	2’48
5-	5.	Recitative Accompagnato: *Thus saith the Lord* (bass)	1’27
6-	6.	Air: *But who may abide the day of his coming?* (alto)	4’23
7-	7.	Chorus: *And he shall purify*	2’32
8-	8.	Recitative: *Behold, a virgin shall conceive* (alto)	0’25
9-	9.	Air & Chorus: *O thou that tellest good tidings to Zion* (alto)	5’21
10-	10.	Recitative Accompagnato: *For, behold, darkness shall cover the earth* (bass)	2’18
11-	11.	Air: *The people that walked in darkness* (bass)	3’07
12-	12.	Chorus: *For unto us a child is born*	4’15
13-	13.	Pifa (‘Pastoral Symphony’)	2’37
14-	14.	Recitative: *There were shepherds abiding in the field* (soprano)	0’41
		Recitative Accompagnato: *And, lo, the angel of the Lord came upon them* (soprano)	

15-	15.	Recitative: *And the angel said unto them* (soprano)	0’32
16-	16.	Recitative Accompagnato: *And suddenly there was with the angel* (soprano)	0’19
17-	17.	Chorus: *Glory to God*	2’15
18-	18.	Air: *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (soprano)	4’07
19-	19.	Recitative: *Then shall the eyes of the blind* (alto)	0’26
20-	20.	Air: *He shall feed his flock* (soprano & alto)	4’47
21-	21.	Chorus: *His yoke is easy*	2’31

PART THE SECOND

22-	22.	Chorus: *Behold the Lamb of God*	3’30
23-	23.	Air: *He was despised* (alto)	9’54
24-	24.	Chorus: *Surely he hath borne our griefs*	1’47
25-	25.	Chorus: *And with his stripes we are healed*	1’38
26-	26.	Chorus: *All we like sheep have gone astray*	4’23

CD2

PART THE SECOND (suite)

1-	27.	Recitative Accompagnato: *All they that see him, laugh him to scorn* (tenor)	0'46
2-	28.	Chorus: *He trusted in God*	2'29
3-	29.	Recitative Accompagnato: *Thy rebuke hath broken his heart* (tenor)	2'09
4-	30.	Air: *Behold, and see if there be any sorrow* (tenor)	1'25
5-	31.	Recitative Accompagnato: *He was cut off out of the land of the living* (tenor)	0'18
6-	32.	Air: *But thou didst not leave his soul in hell* (tenor)	2'21
7-	33.	Chorus: *Lift up your heads, O ye gates*	3'15
8-	34.	Recitative: *Unto which of the angels said he at any time* (tenor)	0'25
9-	35.	Chorus: *Let all the angels of God worship him*	1'31
10-	36.	Air: *Thou art gone up on high* (alto)	3'07
11-	37.	Chorus: *The Lord gave the word*	1'10
12-	38.	Air: *How beautiful are the feet* (soprano)	2'17
13-	39.	Chorus: *Their sound is gone out*	1'25
14-	40.	Air: *Why do the nations so furiously rage together?* (bass)	2'54
15-	41.	Chorus: *Let us break their bonds asunder*	1'41
16-	42.	Recitative: *He that dwelleth in heaven* (tenor)	0'15
17-	43.	Air: *Thou shalt break them* (tenor)	1'59
18-	44.	Chorus: *Hallelujah*	3'50

PART THE THIRD

19-	45.	Air: *I know that my redeemer liveth* (soprano)	6'30
20-	46.	Chorus: *Since by man came death*	2'29
21-	47.	Recitative Accompagnato: *Behold, I tell you a mystery* (bass)	0'32
22-	48.	Air: *The trumpet shall sound* (bass)	9'04
23-	49.	Recitative: *Then shall be bought to pass* (alto)	0'16
24-	50.	Duet: *O death, where is thy sting?* (alto & tenor)	0'58
25-	51.	Chorus: *But thanks be to God*	2'16
26-	52.	Air: *If God be for us* (soprano)	5'11
27-	53.	Chorus: *Worthy is the Lamb that was slain – Amen*	7'46

INTERPRÈTES

Solistes

Rachel Redmond *soprano* **Damien Guillon** *contre-ténor*
Nicholas Mulroy *ténor* **Matthias Winckhler** *baryton*

La Capella Reial de Catalunya

Sopranos
Rocío de Frutos, Carmit Natan, Jeanne Lefort, Lise Viricel, Baiba Urka, Alice Borciani, Anaïs Oliveras

Mezzo-sopranos – Contraltos – Contre-ténors
David Sagastume, Gabriel Díaz, Victoria Cassano, Eulàlia Fantova, Maria Chiara Gallo

Ténors
Víctor Sordo, David Hernández, Albert Riera, Peter de Laurentiis, Carlos Monteiro

Barytons - Basses
Josep-Ramon Olivé, Julián Millán, Simón Millán, Pieter Stas, Yannis François

Préparation de l'ensemble vocal : Lluís Vilamajó
Professeur de diction : Alan Branch
Répétiteur : Marc Sumsi

Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer ***concertino***

Guy Ferber, René Maze *trompettes*
Alessandro Pique, Emiliano Rodolfi *hautbois*
Joaquim Guerra *basson*
Pedro Estevan *timbales*

Guadalupe del Moral, Ricart Renart, Kathleen Leidig, Ignacio Ramal *violons I*
Mauro Lopes, Lorenzo Colitto, Santi Aubert, Elisabet Bataller, David Torres *violons II*
Angelo Bartoletti, Giovanni de Rosa, Lola Fernández *altos*
Jérôme Huille, Antoine Ladrette, Anastasia Baraviera *violoncelles*
Xavier Puertas, Andrew Ackerman *contrebasses*
Enrike Solinís *théorbe*
Guido Morini *orgue*
Luca Guglielmi *clavecin*

Jordi Savall *direction*

Enregistrement du concert LIVE à la Chapelle Royale du Château Versailles les 18 et 19 décembre 2017,
dans le cadre de la programmation du Château de Versailles Spectacles par Manuel Mohino (Arsaltis)

Montage et Mastering SACD : Manuel Mohino Ars Altis

Ce projet a été réalisé par la Fundació Centre Internacional de Música Antiga avec le soutien
du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de l'Institut Ramon Llull,
de la Saline Royale d'Arc-et-Senans (France), résidence de Jordi Savall et du Concert des Nations.

Fundació Centre Internacional de Música Antiga
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
institut ramon llull Llengua i cultura catalanes
saline royale ARC-ET-SENANS

Remerciements au Château de Versailles pour sa disponibilité permettant l'enregistrement de cet album.

Château de VERSAILLES Spectacles

Ce programme a été donné dans le cadre d'une tournée en France et en Espagne en décembre 2017 :
préparation à La Saline Royale d'Arc-et-Senans
et concerts : le 15 à la Commanderie à Dôle, le 16 à l'Église Saint-Louis de Montrapon à Besançon,
le 17 à la Philharmonie de Paris, les 18 et 19 à la Chapelle Royale de Versailles et le 20 au Palau de la Música de Barcelone.

Les lieux des répétitions du chœur ont été prêtés par l'École Municipale de Musique Victòria dels Àngels
et par le Conservatoire de Sant Cugat del Vallès (Catalogne).

Ajuntament de Sant Cugat

Nous reproduisons les photos prises lors du concert de Barcelone avec l'autorisation du Palau de la Música Catalana.

Palau de la Música Orfeó Català

Coordinateur technique des concerts et des enregistrements : Toni Figueras
Réalisation éditoriale : Agnès Prunés / Design : Eduardo Néstor Gómez Scarantino
© Alia Vox 2019

**Chapelle Royale
de Versailles**
© Manaï

La Chapelle Royale de Versailles, à la Gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi très chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert De Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la Tribune Royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du Grand Appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Cliquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coypel et Jouvenel. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la Messe du Roi, messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin…

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, qui se déroule essentiellement à l'Opéra Royal, une programmation à la Chapelle Royale, constituée d'ensembles et d'artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations et Hespèrion XXI dirigés par Jordi Savall, l'Ensemble Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'Ensemble Correspondance dirigé par Sébastien Daucé mais aussi Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Valentin Tournet donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le Saint des Saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. C'est pourquoi il est apparu si essentiel de conserver la mémoire des « musiques retrouvées de Versailles ». Cette musique reprend sa place tous les jours aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Château de Versailles Spectacles
CATHERINE PEGARD, *Présidente ;* LAURENT BRUNNER, *Directeur*
www.chateauversailles-spectacles.fr

The Chapelle Royale de Versailles: to the Glory of God and the King

As "Most Christian Monarch", Louis XIV was eager to equip the royal residence of Versailles, which became the official seat of power in 1682, with a highly visible chapel that would act as his public place of worship. He announced the project that same year of 1682 and embarked on a programme of construction which lasted until 1710. The result, erected according to the designs of the architects Jules Hardouin-Mansart and later Robert de Cotte, is a splendid palatine chapel, whose Royal Tribune at the west end (on the same level as the "noble" first floor of the Grand Appartement du Roi) faces the altar at the east end, surmounted by the Cliquot-Tribuot great organ, around which the singers and instrumentalists were placed. The Chapel's decoration was the work of more than a hundred sculptors, while the sumptuous paintings of the vaults were entrusted to Lafosse, Coypel and Jouvenel. The Chapelle Royale, the last building at Versailles to have been inaugurated by Louis XIV himself, was the scene for the daily Messe du Roi, a Low (spoken) Mass with musical accompaniment provided by works written for Versailles by such composers as Lully, Lalande, Campra, Couperin...

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles has presented in the course of its musical season, most of which takes place in the Opéra Royal, a programme of concerts in the Chapelle Royale featuring prestigious ensembles and soloists from France and abroad. Artists such as Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants directed by William Christie, The Monteverdi Choir under the direction of John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles directed by Olivier Schneebeli, La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations and Hespèrion XXI directed by Jordi Savall, Ensemble Pygmalion directed by Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique directed by Vincent Dumestre, Ensemble Correspondances directed by Sébastien Daucé and other ensembles conducted by Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth and Valentin Tournet perform masses, motets and oratorios there, thus allowing sacred music to resound once more in the Holy of Holies of Versailles.

Music is the very soul, life and breath of Versailles. That is why we felt it was essential to preserve the memory of the "rediscovered music of Versailles", which is now daily restored to its rightful place, thanks to the organizers of Château de Versailles Spectacles, whose passion brings this sumptuous palace to life through the music that animated it for more than a century, giving us an insight into its origins and the inspiration behind it.

Château de Versailles Spectacles
CATHERINE PEGARD, *President;* LAURENT BRUNNER, *Director*
www.chateauversailles-spectacles.fr

Jordi Savall
Photo : Toni Peñarroya

GEORGE FREDERIC HAENDEL
À la recherche de la lumière
LE MESSIE

Pour bien comprendre ce qu'a signifié le *Messie* pour Haendel lui-même, il faut nous situer au moment de sa crise spirituelle, financière et physique de 1737 ; Durant cette année que les principales Maisons d'opéra comme Haymarket et l'Opéra de la Noblesse (Nobility Opera) tombent en liquidation. Le 13 avril, Haendel est foudroyé par une attaque de paralysie et le 20 novembre meurt la reine Caroline qui était la plus constante des protectrices et une fidèle amie. À tout ceci se rajoute la terrible et constante pression exercée par ses doubles responsabilités de musicien et d'impresario tout au long de 1736 et la prodigieuse somme de travail fournie au cours de l'année 1737, qui auront raison de sa solide constitution. Et pour cause, car depuis Janvier se succèdent les créations de *Partenope, Arminio, Parnassso in Festa, Alexander's Feast, Il Trionfo, Esther* où il interprète, pour la plus grande joie des spectateurs, ses *Concertos pour orgue,* devenus un des éléments majeurs de son succès. A peine a-t-il achevé *Berenice* que Haendel arrange un nouveau *pasticcio* : *Didone abbandonata.* Mais cette fois il ne peut en assurer la création le 13 avril : il s'effondre paralysé de tout le côté droit, l'intelligence atteinte, le colosse d'hier demeure prostré, pitoyable. Le 14 mai, le London Evening Post annonce la nouvelle de la maladie qui, « sauf guérison, pourrait priver le public de belles compositions ». En hommage au musicien, la famille royale assiste cependant à la première de *Berenice,* le 18 mai. Mais, désormais sans chef, l'entreprise périclite. Une dernière représentation est donnée le 15 juin au profit du compositeur. Quelques jours plus tard, la troupe s'égaille, Strada et Conti quittant Londres. Le 11 juin le Nobility Opera ferme également ses portes.

Comme le signale si bien Jean-François Labie, la vie de George Frédéric en cette année 1737, présente un caractère très particulier ; « il a atteint le plus bas point de sa carrière. Pour beaucoup, c'est un homme fini.

Tout ce qu'il a construit avec audace, entêtement et une prodigieuse confiance en soi semble s'être écroulé. D'autre part, cette même année va voir le départ d'une nouvelle carrière, le début d'une ascension vers une gloire plus grande encore et plus définitive que celle qu'il a connue jusqu'ici. » On peut alors se poser quelques questions : jusqu'à quel point le changement profond qui se développe à partir d'une brutale crise de santé est déjà latent depuis quelques mois ?, Ou était-ce la fièvre de réussir, la rage d'être toujours gêné, contrarié dans ses projets, bafoué par les médiocres qui l'empêchent d'examiner de façon objective les raisons du comportement du public et de voir les possibilités d'une innovation propre : l'oratorio ? Ce genre musical qui est alors de plus en plus perçu comme un divertissement dont la connotation religieuse est de moins en moins ressentie, tandis que l'opéra italien est pénalisé à cause des préjugés puritains de la noblesse et de la bourgeoisie d'affaires proches du pouvoir.

En tout cas les allusions à son infirmité et à une série de troubles mentaux, cités par John Mainwaring dans ses *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* ne doivent pas trop nous étonner : « Son bras droit lui était devenu complétement inutile à la suite d'une attaque de paralysie ; et le point de désordre auquel ses sens étaient arrivés apparaît dans une multitude d'occasions, dont le mieux est de les oublier. Les comportements les plus violemment désordonnés apparaissent généralement là où les facultés les plus brillantes ont été culbutées ». On ignore tout de la vie de George Frédéric durant ses mois de maladie, sauf quelques vagues indications de Mainwaring le décrivant comme un malade difficile. Puis le 1er septembre à la suite d'une recommandation pour les eaux thermales, il retire 150 livres de son compte et part soudainement pour Aix-la-Chapelle afin de suivre des cures intensives de bains de vapeur traditionnels. Il est impossible de savoir exactement de façon exacte ce qui s'est passé, mais le fait surprenant est qu'il va se rétablir complètement de façon quasi miraculeuse.

Le seul document qui nous rappelle ce qui s'est passé est le texte de Mainwaring, « On pensa que le mieux pour lui serait d'avoir recours aux bains de vapeur d'Aix-la-Chapelle. Il fit des séances trois fois plus longues que ce qui était d'usage. Tous ceux qui connaissent ces bains pourront de ce seul détail se faire une idée de sa surprenante vitalité. Il sua plus qu'on aurait pu imaginer. Sa guérison passa auprès des Religieuses pour un miracle, tant pour la méthode que pour la rapidité à laquelle elle advint. Quand quelques heures après qu'il eut quitté le bain, elles l'entendirent à l'orgue, tant de leur chapelle que de l'église principale, jouant d'une manière tellement supérieure à ce qu'elles n'avaient jamais entendu, il ne faut pas s'étonner si des esprits comme les leurs en vinrent à telle confusion. Bien que ses problèmes fussent ainsi réglés, et qu'il pût se considérer complètement guéri, il jugea prudent de demeurer à Aix environ six semaines, ce qui est le temps considéré comme le plus bref qui soit pour des cas graves. »

Mais ce ne sera pas seulement l'intensité de la cure à Aix et ses eaux sulfureuses qui sembleront l'aspect le plus important, car comme le remarque Jean-François Labie : « Il avait avant tout besoin de repos. C'est ce que lui apporta son séjour loin de Londres et ses tracas ; l'appétit de vie, ce trait dominant de la silhouette haendélienne, se traduit par la fougue avec laquelle il suit son traitement, au triple du rythme normal ; voulant guérir, il est déjà guéri. Le miracle c'est lui-même qui l'a trouvé. »

Le 28 octobre, le London Daily Post pouvait annoncer son retour, « attendu d'heure en heure », et le 7 novembre il publie : « Mr. Haendel est de retour d'Aix-la-Chapelle, sa santé s'étant considérablement améliorée ». Déjà le vieux lion s'apprêtait à mener de nouveaux combats. Le 13 novembre il se lance dans la composition d'un nouvel opéra *Faramondo,* mais la mort de la reine Caroline, cinq jours plus tard, bouleverse ses plans. Il connaissait la reine depuis son voyage d'enfant à Berlin. Avec sa disparition, il perdait du même coup une chère amie et un soutien efficace. C'est pour Haendel un deuil personnel. Avec *Funeral anthem* il nous laisse une de ses œuvres les plus personnelles, les plus riches qui reflètent bien tous ses sentiments, dont on peut s'étonner qu'elle soit aussi peu connue.

C'est alors qu'étant donné les difficultés qu'il rencontre pour monter ses opéras, Haendel se tourne peu à peu vers l'équivalent sacré du genre : l'oratorio et aussi vers la musique instrumentale. Il prépare les *Six Concertos for Organ Opus 4,* et annonce les *Seven Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes : opera quinta.* Entre le 23 juillet et le 27 septembre, il écrit l'oratorio *Saul*, puis le 9 septembre commence un nouvel opéra qu'il abandonne subitement, et il revient, comme porté par une force invisible, à la veine religieuse. En un mois, du Ier octobre au Ier Novembre, il compose un nouveau chef-d'œuvre : *Israel in Egypt,* et la même année il compose

les *Douze concertos pour instruments à cordes op. 6*, tandis que ses derniers opéras deviennent des échecs de public et des échecs financiers.

« Applaudi pour sa musique de chambre, ses concertos, ses oratorios, Haendel – se demande Jean Gallois – ne se verrait-il contesté que pour ses opéras ? Par goût, par orgueil, il refusera de s'avouer vaincu, et, le 22 octobre 1740, fait une nouvelle tentative avec la création d'*Imeneo* puis, le 10 janvier suivant, de *Deidamia.* Cette fois, il lui faut bien se faire à la raison : le public le boude. Deux soirées seulement pour le premier opéra, trois pour le second. L'aventure opératique s'achevait sur un double échec. La mode avait changé et le public se détournait maintenant d'une forme, d'un style, d'une langue qui lui semblaient désormais d'un autre âge. On s'en prenait à l'opéra d'abord, à Haendel ensuite. La gentry lui bat froid, la bourgeoisie le conteste jusqu'à organiser les diners le jour de ses concerts et à payer des gens pour lacérer ses affiches. Dans ces conditions, il importait de mettre quelque distance entre le public et lui. »

Tout au long de sa vie Haendel a composé 32 oratorios, genre de composition basée sur des textes bibliques, qu'il développe comme de vastes fresques sonores, auxquelles il apporte une vraie dimension dramatique. Mais c'est à partir du nouveau « livret » constitué d'une mosaïque d'emprunts aux Écritures saintes, dû à Charles Jennens, que Haendel s'inspirera pour composer son *Messiah*, une œuvre échappant à toutes les catégories connues : c'est ce « Grand Oratoiro sacré » qui lui vaudra la gloire plus qu'aucune autre de ses œuvres.

Pourtant le titre même de *Messiah* s'avère trompeur puisque, selon l'expression plaisante de Jean-François Labie, le Christ y est aussi absent que l'est l'Arlésienne de l'ouvrage éponyme de Bizet ! Quant à l'appellation d'oratorio elle apparaît moins bien adaptée à cette vaste fresque sonore que celle de "contemplation", que choisira Telemann pour son propre *Messiah*. Comme le remarque Olivier Rouvière, ce nouveau texte de Jennens « ne donne lieu à aucune "intrigue" et ne campe aucun personnage – le Christ n'y apparaît pas, n'y prend pas la parole et n'y est explicitement nommé qu'une fois, dans l'avant-dernier chœur ! Aucune division en tableaux, scènes ni numéros n'est imposée par le texte. Tout au plus peut-on considérer que ses trois parties d'inégales longueurs correspondent aux trois "événements" tenus pour essentiels par la liturgie chrétienne : la Première Partie, empruntant surtout aux prophéties d'Isaïe et aux évangiles, est centrée sur l'épisode de la Nativité ; la Seconde Partie, la plus sombre, où dominent les extraits des psaumes, évoque la Passion et l'Ascension ; la Troisième Partie, la plus brève, est vouée à la Résurrection et au Jugement. La cinquantaine de fragments assemblés par Jennens, dont beaucoup étaient connus par cœur des fidèles, offre certes une langue imagée, évocatrice, sonore mais davantage conçue pour la harangue que pour le chant, souvent primitive dans son vocabulaire et dépourvue de structure poétique. »

Si l'on pense aux mots de Haendel rapportés par Hawkins : « J'ai eu l'impression de voir tout le ciel ouvert devant moi, et le Dieu tout puissant lui-même », il y a tout lieu de penser, comme le suggère Jean-François Labie, « que George Frédéric était très conscient de tout ce que *Le Messie* apportait de nouveau dans le domaine de la musique, plus encore dans celui de la dramaturgie religieuse. Une hypothèse est tentante : de même que le premier oratorio dans lequel il ait investi une part de lui-même en cherchant à se détourner des sentiers battus, *Athalia,* avait été présenté à Oxford avant d'être présenté aux suffrages des Londoniens, il aurait désiré essayer dans une autre ville que Londres une œuvre aussi radicalement nouvelle que *Le Messie.* L'invitation à Dublin lui fournissait une occasion. Une des grandes villes provinciales de Grande-Bretagne en valait bien une autre. Dublin ou Oxford, l'essentiel était d'avoir un champ d'expérience. »

Comme nous le raconte Jean Gallois : « Le bon peuple de Londres, quant à lui, ne s'embarrasse guère de questions et, aux jardins de Mrs. Cooper et plus encore à Vauxhall applaudit à la *Fireworks Music* tirée de l'opéra *Atalanta*. De son côté, le musicien compose dans la fièvre deux nouveaux monuments : *Le Messiah* (écrit en vingt-quatre jours) [...] et *Samson* ». Ayant reçu le texte de Jennens quelque temps après, le 10 juillet 1741, Haendel a commencé à travailler sur le *Messiah* le 22 août. L'original de la partition de 259 pages montre des signes de précipitation, telles des taches, des griffures et autres erreurs non corrigées, mais le nombre d'erreurs est remarquablement faible dans un document de cette longueur. Ses notes indiquent qu'il a terminé la première partie aux alentours du 28 août, la deuxième partie le 6 septembre et la troisième, le 12 septembre. Après deux jours de correction, le travail est achevé le 14 septembre. Immédiatement après il s'occupe de Samson, qu'il terminera le 29 octobre. « Le 31, bravant tout le monde – continue Jean Gallois –, il s'en va crânement écouter

au Haymarket : *Alessandro in Persia*, pasticcio sans valeur qui, tel un manteau d'Arlequin, regroupait des pages de Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani et Giuseppe Scarlatti…Cinq jours plus tard, répondant à l'invitation de William Cavendish, troisième duc de Devonshire et lord lieutenant d'Irlande, Haendel quittait Londres pour Dublin. »

La première du *Messie* à Dublin, eut lieu à midi le jeudi 13 avril 1742, dans le cadre du New Music-Hall, une salle assez modeste de six cents places. Pour cette occasion, Haendel avait réparti les arias de l'œuvre entre un plus grand nombre de solistes qu'il n'est d'usage de nos jours. Deux sopranos, trois contraltos (une femme et deux hommes), deux ténors et deux basses. La tournée irlandaise entamée par Haendel a cependant été si triomphale et l'attente suscitée par son oratorio si grande que l'on fit entrer un plus large public, en recommandant néanmoins aux dames d'opter pour des robes sans paniers et aux hommes de ne pas porter d'épée ! L'on estimait que ce petit sacrifice de vanité permettrait de faire entrer cent personnes de plus.

Ce fut moins évident pour Haendel en mars 1743, lors de la présentation britannique du *Messie*, quand Londres se montra moins clémente que Dublin : lorsque Haendel décide d'y reprendre sa partition, il prend soin, afin de ne pas indisposer l'archevêque ni les pieux esprits, de ne point annoncer le titre d'une œuvre qu'il présente simplement comme un « oratorio sacré ». Précaution insuffisante. Les libelles de protestation n'en pleuvent pas moins : « un oratorio est un acte religieux ou n'en est pas un », ergote un contradicteur. « Si c'en est un, je me demande si le théâtre est un temple convenable pour sa célébration. Mais s'il s'agit simplement d'un divertissement et d'une façon de s'amuser, quelle profanation du nom et de la parole de Dieu ! » Faut-il attribuer l'échec londonien du *Messie* au trop grand nombre de chœurs (20 sur 52 numéros), comme le fait Jean-François Labie, qui rappelle que la fresque chorale *Israel in Egypt* avait connu le même sort ? Ou à la modernité d'une partition ne proposant aucune trame dramatique, sans se couler pour autant dans les codes de la liturgie ? Une des critiques les plus injustes et incompréhensibles venait de son propre librettiste Charles Jennens à un correspondant inconnu : « Je vous montrerai un recueil que j'ai fourni à Haendel ; cela s'appelle le *Messie* et j'y attache une particulière valeur. Il en a fait une belle pièce, mais de loin pas aussi bonne qu'elle aurait dû l'être. A grand peine, j'ai pu lui faire corriger quelques-unes des fautes les plus grossières de sa composition, mais il

s'est obstiné à vouloir conserver son ouverture, dans laquelle certains passages sont indignes de lui, et plus encore du *Messie.* »

La guerre des libelles va durer plusieurs mois, portant un tort considérable au succès de l'oratorio. Tout au contraire des concerts en Irlande qui furent un véritable triomphe, à Londres Haendel devra limiter à deux représentations les auditions du *Messie* en 1743 et n'en donner aucune en 1744. Haendel croyait cependant en son œuvre, qu'il reprit quasiment tous les ans, jusqu'à ce qu'elle rencontre enfin le succès, au cœur des années 1750. On dit que le roi George II lui-même s'était levé lors de la première en entendant l'explosion de joie de l'Alléluia (ou le mot « alléluia » est répété 70 fois et où l'on chante *For the Lord God omnipotent reigneth*). Il donna ainsi naissance aux traditions britannique, américaine, norvégienne et autres) qui veulent que la salle se lève à ce moment lors de chaque exécution en concert.

Le Messie accompagna Haendel jusqu'à sa mort : il s'agit aussi de la dernière œuvre qu'ait dirigé le compositeur, devenu aveugle, huit jours avant sa disparition, le 6 avril 1759... Comme le signale Olivier Rouvière, « ces reprises sont l'occasion de réfections constantes, particulièrement en ce qui concerne les airs. Dans toutes ses moutures, l'oratorio conserve cependant ses deux seuls arias da capo (ABA, forme privilégiée par l'opéra), immenses méditations se faisant face au sein des parties vouées à la Passion et à la Résurrection : "He was despised" pour alto, avec sa ligne dépouillée et hachée qui décrit de façon déchirante le supplice du Christ, "abandonné" par l'orchestre, présente une section centrale plus brève et presque horrifique, avec chromatismes et réaliste description des coups de fouet. À l'inverse, les sections principales de "The trumpet shall sound" développent un implacable duel entre la trompette du Jugement et la voix de basse, tandis que la partie centrale, seulement accompagnée par le continuo, décrit avec un calme glaçant le monde après l'Apocalypse. »

D'un point de vue orchestral *Le Messie* est à l'origine l'un des oratorios de Haendel les plus dépouillés ; lors de la première exécution, le Saxon distribue les airs entre neuf solistes, il ne requiert qu'un orchestre à cordes à trois parties, agrémenté de deux trompettes et percussions, utilisées de façon ponctuelle. Les hautbois et sans doute aussi les bassons, qui font partie des phalanges traditionnelles du temps, ne sont pas requis à Dublin, et on ne

trouve ni flûte, ni cor, ni trombone, ni harpe, ni aucun de ces instruments rares qui relèvent d'autres partitions haendéliennes. Si l'on ne connaît pas l'effectif exact qui créa l'œuvre, une phalange d'une vingtaine de musiciens reste probable. Certes, du vivant même de Haendel, et de sa propre plume, l'ouvrage connut divers états, dont témoignent une partition autographe de 1741, une copie datant d'un an plus tard est sans doute conforme à l'exécution d'origine ainsi que le fameux matériel dit « du Foundling Hospital » (1754), légué par testament à cet institut et correspondant aux interprétations qui y furent dirigées par le compositeur ou ses assistants dans les années 1750. *Le Messie* reste donc le plus connu de tous ses oratorios et son succès populaire ne se démentira jamais : il sera interprété de façon continue en Grande-Bretagne depuis l'époque de Haendel, quoiqu'étant à l'origine d'un point de vue orchestral, l'un des oratorios de Haendel les plus dépouillés. Cependant, dès 1784, vingt-cinq ans après la mort du musicien, on fait exécuter *Le Messie* à l'Abbaye de Westminster par deux cent soixante-quinze instrumentistes et trois cents choristes, tandis qu'en 1883 des interprétations au Crystal Palace rassemblent plus de quatre mille exécutants : la « tradition » s'est donc emparée de l'œuvre avec une désinvolture déconcertante, témoignant de son adaptabilité mais contribuant à la défigurer durablement.

Pour réaliser notre version nous avons utilisé comme base, la partition autographe qui est conservée à la British Library de Londres, avec la signature R.M.20.F.2 complétée par l'incorporation des parties de hautbois que l'on trouve dans les parties instrumentales manuscrites utilisées dans la version interprétée au Foundling Hospital en 1754. La version que nous présentons a été préparée dans le cadre de la résidence du Concert des Nations à La Saline Royale d'Arc-et-Senans, suivie des concerts à Dôle, Besançon, Paris (Philharmonie), La Chapelle Royale de Versailles (lieu de l'enregistrement) et Barcelone (Palau de la Música Catalana).

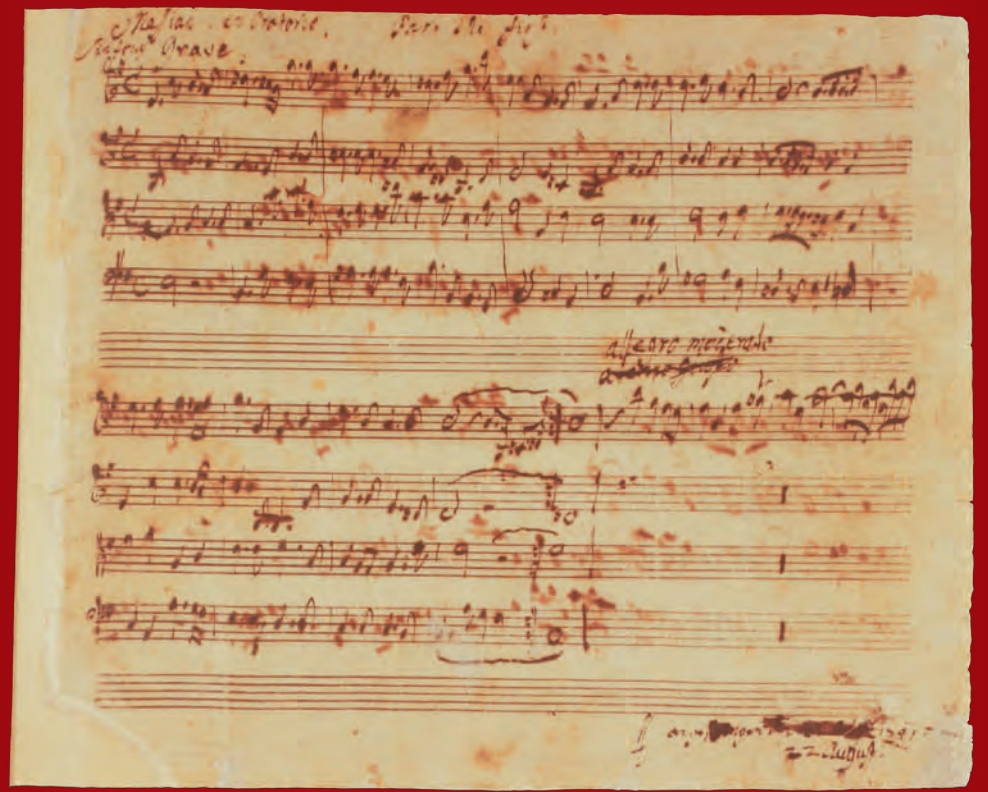
Le Messie de Haendel est devenu l'un des oratorios les plus populaires de tous les temps, grâce à l'extraordinaire beauté et la richesse de ses chœurs, de ses Airs et de ses récitatifs, mais aussi du fait d'avoir été l'une des rares compositions anciennes, comme le *Miserere* d'Allegri, à avoir survécu à l'oubli du temps : cette amnésie si caractéristique qui frappe sans exception toutes les musiques antérieures au Classicisme jusqu'à la redécouverte de l'œuvre de J. S. Bach, lors de l'interprétation de sa *Passion selon Saint Matthieu* à Berlin en 1829, sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy, alors un jeune chef de 20 ans.

Toutes les formes d'expression et de déclamation vocale et instrumentale caractéristiques du langage baroque sont déployées dans le *Messie* de Haendel, avec une merveilleuse diversité. Nous sommes devant une sublime méditation musicale qui dépasse la simple narration, pour accéder, loin du réalisme de Jésus, au mystère même de la Création et de la Rédemption à travers une triple réflexion sur le combat de la Lumière et des Ténèbres, sur la rédemption de l'Humanité, et enfin sur la relation entre Dieu et les Hommes.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11 septembre 2019

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

GALLOIS, Jean. *Haendel*. Éditions Solfèges/Seuil. Paris 1980.
LABIE Jean-François. *G. F. Haendel*. *Diapason*. Éditions Robert Laffont. Paris 1981.
MAINWARING, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, Londres 1760.
MÜLLER VON ASOW, Hedwig, et MÜLLER, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.
RAUGEL, Félix. *Georges Frédéric Haendel*. Histoire de la Musique, *Encyclopédie de La Pléiade*, vol. I, Éditions Gallimard. Paris 1960. pp. 1863-1881.
ROUVIERE Olivier. *Le Messie de Haendel*. Notes au programme. Concerts à la Chapelle Royale, Versailles, 18 et 19 Décembre 2017.



George Frideric Handel: (HWV 56) *Messiah* (1741): Part The First. f.1r. Autograph Score [London, BL R.M.20.f.2]. British Library.

Le Messie dans notre imaginaire

Nous voici sans aucun doute devant une pièce capitale de ce que l'on a coutume d'appeler la « musique classique ». Georges Friedrich Haendel en est l'un des compositeurs les plus connus et les plus renommés. Quant au *Messie*, c'est son œuvre la plus célèbre et l'oratorio le plus populaire du genre.

Pourtant, il s'agit d'un oratorio bien différent de ce qu'est ce genre habituellement. Au début de l'époque baroque, l'Église catholique fit le choix d'articuler l'oratorio comme une réplique au succès grandissant de l'opéra : si ce dernier théâtralisait en musique des histoires profanes (provenant surtout de l'Antiquité), le premier le faisait à partir de récits bibliques, mais sans théâtralisation et souvent avec la nécessaire intervention d'un récitant. *Le Messie* se réfère à la vie de Jésus Christ, mais à partir des textes bibliques eux-mêmes, que le librettiste Charles Jennens, démonte et remonte dans un nouveau format, sans dramatisation des rôles, ni dialogues, ni versification prédéterminée, contrairement à ce qui était habituel dans l'oratorio.

Haendel reçut le livret à la fin de 1739, à un moment particulier de sa vie. Né dans la ville allemande de Halle le 23 février 1685, il abandonna sa ville en 1703 et n'y retourna qu'occasionnellement. Après avoir visité les grands centres européens pour l'opéra, il arriva en Italie où il devint un authentique spécialiste de la composition d'opéras italiens. Après un bref passage par Düsseldorf, il visita Londres pour la première fois fin 1710 et, revenant pour peu de temps sur le continent, s'installa définitivement en 1712 dans la capitale britannique, ville où il sera véritablement vénéré de son vivant. Quoique Haendel ait composé absolument dans tous les genres

musicaux du moment, il est surtout reconnu pour ses opéras italiens jusqu'aux années 1730. C'est alors qu'en 1728 s'étrenne *The Beggar's Opera* qui va éloigner le goût des Londoniens pour les modèles d'opéras italiens. Malgré des tentatives contraires, dès 1732, Haendel dut abandonner sa position dominante dans le panorama de l'opéra londonien et se dirigea vers la composition d'oratorios en anglais, genre auquel il s'était essayé dès 1718.

Haendel composa *Le Messie* entre le 22 août et le 14 septembre 1741. Même s'il nous paraît clairement presque impossible que l'on ait pu écrire une telle œuvre en si peu de temps, c'était des délais habituels à l'époque, et surtout, pour Haendel. Peu après, en décembre, il partit pour Dublin pour une tournée de concerts et d'oratorios qui dura jusqu'à fin juin 1742. C'est là que le 13 avril il présenta cet oratorio après une répétition publique le 9. La deuxième représentation eut lieu le 13 juin.

Jennens écrivit son livret selon un concept très original et dans une perspective didactique : expliquer que Jésus était le Messie annoncé par les prophètes. Pour représenter la duplicité temporelle prétendant expliquer la figure de Jésus Christ à partir du point de vue de ceux qui, dans les siècles antérieurs, avaient annoncé sa venue, il n'utilise pas les textes des Évangiles sinon, beaucoup plus subtilement – et principalement – des textes de l'Ancien Testament annonçant ce qui allait advenir. Ainsi la vie de Jésus apparaît différemment car une bonne partie de la narration n'est ni directe, ni dramatisée.

Le livret et l'œuvre sont conçus comme un opéra en trois actes. La première partie culmine avec Noël. La deuxième – la plus narrative – correspond à la passion, la mort, la résurrection et l'ascension du Christ ; c'est pour cela que l'apogée que constitue l'*Alléluia* se trouve là et non au final de l'œuvre. La troisième contient la promesse de la rédemption, le jugement dernier, la victoire sur le mal et la mort (les grands thèmes de la doctrine chrétienne) ainsi que l'acclamation finale de Jésus Christ.

Chaque partie se divise en scènes, chacune regroupant un nombre variable de mouvements musicaux : récitatifs et airs – genres dérivés de l'opéra – et chœurs ; ces derniers avec leur luminosité et leur splendeur, dans le style de ce qu'Haendel avait composé antérieurement pour des odes, des opéras ou d'autres oratorios, soulignent et

développent les affirmations des passages solistes. C'est seulement dans certaines pièces de la première partie que les récitatifs, les airs et les chœurs s'organisent ainsi. Dans la seconde, cette organisation s'inverse au profit de la narration. Il y a en outre deux pièces instrumentales : la première est l'Ouverture symphonique initiale qui suit la structure de l' « ouverture à la française » (consistant en une introduction brève de style homophonique et au rythme très marqué et un *allegro* de style fugué). L'autre est la *pifa* que divise une première partie (bref fragment pour corde seule de style pastoral), se présentant à la manière des pièces que jouaient les *pifferari* à Noël dans les rues de Rome.

Les textes dont part Jennens, sont ceux des prophètes Isaïe, Malachie et Aggée ainsi que ceux des Évangiles de Matthieu et Luc pour ce qui est de la première partie. Pour la seconde, les sources sont d'Isaïe, de l'Évangile de Jean, des livres des Psaumes et des Lamentations, des Lettres de Saint Paul aux Hébreux et aux Romains ainsi que de l'Apocalypse. Ceux de la troisième partie proviennent également de l'Apocalypse, du Livre de Job et des Lettres de Saint Paul aux Romains et aux Corinthiens, toujours dans un habile mélange et dans le sens d'un propos didactique.

Haendel y fait un usage très sobre d'effets sonores : un chœur des quatre voix habituelles, quatre solistes vocaux (de fait, le nombre de solistes varie selon les différentes interprétations que l'auteur dirigea de son vivant) et un ensemble instrumental composé de violons, viole, basse continue (violoncelle, contrebasse, clavecin et orgue), hautbois, trompettes et timbales. Malgré cette austérité dans les timbres, Haendel joue de tous ses recours en vue de l'expressivité, comme quand le *tremolo* des violons dépeint les flammes dans le passage « For he is like a refiner's fire » (dans *But who may abide*), ou quand les trompettes apparaissent pour la première fois dans *Glory to God* (nous savons qu'elles sont là mais nous ne les avons pas encore entendues) et cela sans les timbales, comme pour souligner l'éloignement du chœur des anges en train de le chanter.

Tout aussi brillant est le traitement des voix solistes et encore davantage dans les chœurs. L'auteur s'y exprime tout particulièrement, loin du patron formel de l'aria et faisant souvent usage de brèves cellules qui, en se développant, donnent lieu à des structures plus étendues, comme c'est le cas dans l'*Alléluia*. Par ailleurs,

l'usage que Haendel fait du figuralisme – expression du sens du texte grâce à des figures musicales, qu'elles soient rythmiques, mélodiques et/ou harmoniques – est tout-à-fait remarquable. C'est le cas du contraste entre « crooked » (tordu) et « straight » (droit) dans *Ev'ry valley shall be exalted* ; ou entre « *yoke* » (*joug*) et *easy* (*facile*) dans *His yoke is easy,* s'exprimant par des sons graves et aigus, respectivement. À d'autres moments, les sons graves illustrent l'obscurité, comme c'est le cas dans *For behold,* où le récitatif de basse suggère comment l'obscurité couvrit la terre, ou dans l'aria qui suit : *The people that walked in darkness*, qui est aussi pour la basse. Haendel fait de même dans *Glory to Lord* : « Glory to Lord in the highest » (Gloire à Dieu au plus haut des cieux) est interprété par les sopranos, les contraltos et les ténors comme pour représenter le chœur des anges qui chante tandis que les basses répondent avec « and peace on earth » (et paix sur la terre). Tout ceci ainsi que la première apparition des trompettes – ici sans les timbales – renforcent cette image de chœur céleste entendu depuis la terre. Avec *All we like sheeps* (Nous tous comme des brebis) nous pouvons presque voir les moutons dissipés, en train de paître sans but, coïncidant entre eux par hasard mais se retrouvant à l'unisson final comme peuple de Dieu. Avec *But who may abide* (Mais qui peut supporter) surgissent à la fois la palette dramatique inhérente à une alternance de passages lents et rapides et à la fois la représentation des flammes déjà commentée. Le figuralisme devient évident avec les longs mélismes ornementaux sur le mot « rejoice » (réjouissez-vous), dans *Rejoice greatly*.

Après sa première représentation puis sa reprise à Dublin, l'œuvre fut interprétée au *Covent Garden* de Londres la même année, avec un moindre succès. Durant sa vie, Haendel la dirigea en 36 occasions, avec de fréquents changements de telle sorte qu'aujourd'hui il n'existe aucune version de l'œuvre que nous puissions considérer comme définitive. Depuis, la tradition d'une interprétation annuelle à caractère bénéfique au *Foundling Hospital* s'est imposée dès 1750.

L'histoire de l'œuvre après la mort de son auteur est ce qui explique, en partie, sa notoriété actuelle. À partir de 1768, elle commença à être interprétée hors du Royaume Uni et en 1784 nous savons qu'eut lieu la première interprétation montrant une préoccupation pour augmenter les dimensions des effectifs sonores, avec 525 interprètes ; en 1787, des annonces d'une interprétation promettaient l'écoute de 800 interprètes. Dans le même temps, eurent lieu des réorchestrations au goût du classicisme, comme l'illustre celle que Mozart réalisa en 1789.

Au XIXe siècle, durant le *Great Handel Festival* célébré en 1857 au *Crystal Palace* de Londres, participèrent 2765 chanteurs et 460 instrumentistes. Bernard Shaw dans sa facette de critique musical, désapprouva pour leur manque de qualité ces versions à propension gigantesque (mais soutenues par de nombreuses sociétés chorales de l'époque victorienne). Or ces démonstrations que nous considérons artistiquement démesurées servirent de faire-valoir à l'agenda politique de l'Empire britannique. De plus, ce fait a coïncidé avec la fixation de ce que nous connaissons aujourd'hui comme « la musique classique », avec ses canons correspondants quant aux compositeurs et aux œuvres. Ce sont des moments où se configurèrent fortement, d'une part, le *music business* dans le panorama de la musique occidentale et, d'autre part, la nécessité de créer un public fidèle pour remplir les grands auditoriums aux dimensions croissantes. Ce public allait devenir connaisseur d'un répertoire coté, constamment offert par les orchestres et les sociétés chorales de l'époque. Et *Le Messie* de Haendel entra en tête de liste et par la grande porte dans ces canons de la musique occidentale.

Dans la décennie de 1920, commence à apparaître l'idée d'une nouvelle approche de l'œuvre (et de la musique des époques passées en général) à travers l'étude des manuscrits originaux. Parmi ceux-ci, à partir de ces dates, l'on a approché *Le Messie* comme les autres manuscrits du passé sur des textes originaux, tout en recherchant chez les théoriciens contemporains des informations sur la façon de les interpréter et de reproduire un son original en utilisant les instruments pour lesquels cette musique avait été conçue et créée ; et ici, la figure de Jordi Savall s'illustre particulièrement. Cette nouvelle ligne d'interprétation historique cohabite aujourd'hui avec des interprétations plus multitudinaires ou celles de concerts participatifs, tout spécialement en période de l'Avant, quand l'œuvre est principalement associée au calendrier liturgique.

Toutes ces formes d'interprétation de l'œuvre, toutes les façons de l'écouter comme de la considérer, toutes les versions que nous a laissées l'auteur, toutes, composent ce que représente *Le Messie* dans notre imaginaire.

JOSEP MARIA VILAR

Traduction : Klangland

Répétition du concert *Messiah* à la Chapelle Royale du Château de Versailles
avec le soliste Matthias Winckhler
Photo : Philippe Matsas

GEORGE FRIDERIC HANDEL
Searching for the Light
MESSIAH

To fully appreciate what *Messiah* meant to Handel himself, we must consider the spiritual, financial and physical crisis that he experienced in 1737; during that year the principal opera houses such as the Haymarket and the Nobility Opera went bankrupt. On 13th April, Handel was stricken with an attack of paralysis and on 20th November Queen Caroline, his most constant patron and loyal friend, passed away. Added to this, he had been under the terrible, relentless pressure of his dual responsibilities as a musician and impresario throughout 1736. Moreover, it is no wonder that his prodigious workload during 1737 took its toll on his robust constitution: beginning in January his creative energies produced *Partenope, Arminio, Il Parnassso in Festa, Alexander's Feast, Il Trionfo* and *Esther*, in which -to the rapture of his audiences- he also performed the *Organ Concertos,* which had become one of the mainstays of his popularity. No sooner had he finished *Berenice*, Handel arranged a new *pasticcio*: *Didone abbandonata.* However, on this occasion he was unable personally to see the production through, because on 13th April he was afflicted with a paralysis of his right side, which also affected his intellectual faculties. Yesterday's "Colossus" was suddenly a pitiable, prostrate figure. On 14th May, the London Evening Post reported on the composer's ill health "which, if he don't regain, the publick will be depriv'd of his fine Compositions." In a gesture of support for the musician, the Royal Family nevertheless attended the premiere of *Berenice* on 18th May. Without Handel at the helm, however, the enterprise was in jeopardy. One last composer's benefit performance was given on 15th June. A few days later, the troupe broke up and Strada and Conti left London. On 11th June the Nobility Opera also closed its doors.

As Jean-François Labie observes, in 1737 George Frideric's life had hit a turbulent patch: "he had reached a low point in his career. Many believed that he was finished. Everything that he had built up with audacity, determination and prodigious self-confidence seemed to come crashing down about him. On the other hand, however, that same year witnessed the emergence of a new career, the beginning of an ascent to a greater and more definitive fame than he had previously known." One wonders to what extent had the profound change that followed the severe crisis in his health lain dormant for several months? Or was it his thirst for success, his anger at being constantly thwarted and frustrated in his projects and derided by mediocre individuals which prevented him from objectively grasping the reasons behind the public's behaviour, blinding him to the possibilities of his own innovation - the oratorio? This musical genre was increasingly seen as an entertainment in which the religious element was less and less important, while at the same time Italian opera was capitulating to the puritanical prejudices of the nobility and the business class bourgeoisie that courted Power.

Whatever the case, John Mainwaring's allusions to Handel's illness and mental problems in his *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* should come as no surprise: "His right arm was become useless to him from a stroke of the palsy; and how greatly his senses were disordered at intervals, for a long time, which are better forgotten than recorded. The most violent deviations from reason are usually seen when the strongest faculties are thrown out of course." We know nothing about George Frideric's life during those months of his illness, except for a few vague indications in which Mainwaring describes him as a difficult patient. On 1st September, acting on a recommendation to take the thermal baths, he withdrew 150 pounds from his account and promptly left for Aix-la-Chapelle to undergo an intensive course of traditional vapour bath treatments. It is impossible to know exactly what was wrong with him, but, surprisingly, he was completely restored to health in an almost miraculous fashion.

The only document recounting what happened is the following text by Mainwaring, "It was thought best for him to have recourse to the vapour baths of Aix-la-Chapelle, over which he sat near three times as long as hath ever been the practice. Whoever knows anything of the nature of those baths will, from this instance, form some idea of his surprising constitution. His sweats were profuse beyond what can well be imagined. His cure, from the

manner as well as from the quickness, passed with the Nuns for a miracle. When, but a few hours from his quitting the bath, they heard him at the organ in the principal church as well as the convent, playing in a manner so much beyond any they had ever been used to, such a conclusion in such persons was natural enough. Tho' his business was so soon dispatched, and his cure judged to be thoroughly effected, he thought it prudent to continue at Aix about six weeks, which is the shortest period usually allotted for bad cases."

However, the most important aspect was not just the intensive nature of the cure at Aix-la-Chapelle and its sulphur springs. As Jean-François Labie observes, "Above all, he was in need of rest. And that is what his long sojourn away from London and its cares brought him; his appetite for life, the composer's overriding trait, was channelled into the enthusiasm with which he followed his treatment at three times the normal pace; he was cured by his desire to be cured. It was he himself who wrought the miracle."

On 28th October, the London Daily Post announced his return, saying that he was "hourly expected from Aix-la-Chapelle", and on 7th November it published that Handel had returned "greatly recovered in his health." The old lion was preparing to do battle again. On 13th November he embarked on composing a new opera, *Faramondo,* but only five days later the death of Queen Caroline threw his plans into disarray. He had known the queen since childhood, when he visited Berlin, and with her death Handel lost both a dear friend and a staunch supporter. His grief was deeply personal. In his *Funeral anthem* he left us one of his richest and most personal works in which all his emotions are reflected, a fact that makes it all the more surprising that the piece is so little known.

It was then that, faced with the difficulties of staging his operas, Handel gradually turned to the sacred equivalent of the genre, the oratorio, as well as instrumental music. He prepared the *Six Concertos for Organ Opus 4* and announced the *Seven Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes: opera quinta.* Between 23rd July and 27th September, he composed the oratorio *Saul*, and on 9th September he commenced a new opera, although he abruptly abandoned it, returning, as if driven by an invisible force, to compose religious music. In the space of one month, from 1st October to 1st November, he composed another masterpiece, *Israel in Egypt,* and that

year he also wrote the *Concerti Grossi Op. 6* (*Twelve Concertos for String Instruments*). His latest operas, on the other hand, were failing with audiences and at the box office.

"Acclaimed for his chamber music, his concertos and his oratorios, would Handel receive only criticism for his operas?" speculated Jean Gallois, going on to write: "As a matter of personal preference and pride, Handel refused to admit defeat, and on 22nd October, 1740, he tried once again with the opera *Imeneo*, followed on 10th January, 1741, by *Deidamia.* This time, he was forced to bow to reason: the public had snubbed him. The former was given only two evening performances, while the latter ran to three. His operatic adventure had ended in a double failure. Tastes had changed and audiences now turned their backs on a form, style and language that seemed to belong to another age. First they took issue with the opera, then with Handel himself. The gentry gave him the cold shoulder and the bourgeoisie ignored him by organising suppers to coincide with his concerts and even paid people to tear down the posters advertising the performances. In such circumstances, it was important to put some distance between himself and the public."

In the course of his life Handel composed 32 oratorios, a compositional genre based on biblical texts, developing them as vast sound frescoes to which he brought a truly dramatic dimension. Yet it was Charles Jennens' new "libretto", consisting of a mosaic of texts taken from the Scriptures, that inspired Handel to compose his Messiah, a work that defied all the known categories: it was his "Great Sacred Oratorio" which, more than any other of his works, was to bring him lasting fame.

Yet the very title of *Messiah* is misleading, since, as Jean-François Labie amusingly observes, Christ's absence from the work is as conspicuous as that of the Girl from Arles (l'Arlésienne) in Bizet's eponymous work! As for the appellation of "oratorio", it seems less appropriate to this vast sound fresco than "contemplation", the epithet chosen by Telemann for his own *Messiah*. As Olivier Rouvière remarks, in this new text by Jennens there was "no plot and no dramatic character. Christ does not appear, he does not speak and he is explicitly mentioned only once – in the last-but-one chorus! The text is not divided into tableaux, scenes or numbers. At the very most, its three parts of unequal length may be considered to correspond to the three key "events" in the Christian liturgy:

Part I, drawing mainly on the prophecies of Isaiah and the Gospels, focuses on the episode of the Nativity; the more sombre Part II in which extracts from the Psalms predominate, evokes the Passion and the Ascension, and Part III, the shortest section, centres on the Resurrection and Judgement. Whilst it is true that the language of the fifty or so fragments assembled by Jennens (many of which churchgoers knew by heart) is sonorous, evocative and rich in imagery, its frequently primitive vocabulary and lack of poetic structure make it more appropriate to be uttered in a rousing speech than to be sung."

Remembering Handel's as reported by Hawkins: "I did think I did see all Heaven before me, and the great God Himself seated on His throne, with His company of Angels" it is reasonable to think, as Jean-François Labie suggests, "that George Frideric was fully aware of *Messiah*'s original contribution to the field of music, particularly regarding sacred dramatic composition. It is tempting to speculate whether, just as the first oratorio to which he had devoted his energies in an endeavour to go beyond the well-beaten paths, *Athalia,* had premiered at Oxford before being exposed to the scrutiny of London audiences, he perhaps wished to try out such a radically novel work as *Messiah* in a city other than the English capital. The invitation to Dublin afforded him just such an opportunity. Any one of the great provincial cities in Great Britain was as good as another. Whether it was Dublin or Oxford, the main thing was to have a testing ground."

As Jean Gallois writes, "For their part, the good people of London who attended performances at Mrs. Cooper's Gardens and even more so at Vauxhall Pleasure Gardens, enthusiastically applauded the *Fireworks Music*, which was taken from the opera *Atalanta.* Meanwhile, the composer was feverishly writing two new monumental works: *Messiah* (composed in twenty-four days) […] and *Samson*." Handel began work on *Messiah* on 22nd August, 1741, receiving Jennens' libretto some time later, on 10th July. The original 259-page score bears signs of haste such as blots, crossings-out and other uncorrected errors, although it should be said that the number of errors is remarkably small in a document of this length. The composer's notes indicate that he finished the first part around 28th August, the second part on 6th September, and the third part on 12th September. After two days spent correcting the work, he completed it on 14th September. He then immediately turned his attention to *Samson*, which he finished on 29th October. "On 31st October, braving all the world," Gallois continues,

"he proudly went to the Haymarket to listen to *Alessandro in Persia*, a lightweight Harlequin's cape of a *pasticcio* in which fragments by Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani and Giuseppe Scarlatti were stitched together… Five days later, at the invitation of William Cavendish, 3rd Duke of Devonshire and Lord Lieutenant of Ireland, Handel departed London for Dublin."

The Dublin premiere of *Messiah* took place at mid-day on Thursday 13th April 1742 at the New Music-Hall, a modest venue with seating capacity for six hundred. For the occasion, Handel had distributed the work's arias among a larger number of soloists than is usual nowadays: two sopranos, three contraltos (one female and two male), two tenors and two basses. Handel's Irish tour was such a triumph and the expectation aroused by his oratorio was so great that it was decided to admit a larger audience than originally planned, ladies being asked not to wear hoops under their crinolines, while gentlemen were requested to leave their swords at home! It was calculated that this small affront to vanity would allow another one hundred people to attend the performance.

Handel fared less well at *Messiah's* premiere in London in March, 1743, where the work was received less favourably than in Dublin. When Handel decided to stage the work there, he took care not to upset the archbishop and pious souls by omitting the title of the work, presenting it simply as a "sacred oratorio". This precaution proved to be insufficient, as the insults and protests continued to rain down on him: "An oratorio either is an act of religion, or it is not", argued one of his detractors. "If it is, I ask if the playhouse is a fit temple to perform it in. But if it is for diversion and an amusement only, what a profanation of God's name and word is this!" Was *Messiah*'s London failure attributable to its excessive number of choruses (20 out of 52 numbers), as Jean-François Labie argues, recalling that the choral fresco *Israel in Egypt* had met with a similar fate? Or was it due to the modernity of a score, which, while working within the constraints of the liturgy, proposed no dramatic plot? One of the most unjust and incomprehensible criticisms came from his own librettist Charles Jennens in a letter to an unknown correspondent: "I shall show you a collection I gave Handel, called *Messiah*, which I value highly. He has made a very good entertainment of it, though not near so good as he might and ought to have done. I have with great difficulty made him correct some of the grossest faults in the composition, but he retained his

Overture obstinately, in which there are some passages far unworthy of Handel, but much more unworthy of the Messiah."

The libellous campaign went on for several months, inflicting considerable damage on the oratorio's prospects of success. Unlike the concerts in Ireland, which were an unmitigated triumph, in London Handel had to limit the number of performances of *Messiah* to two in 1743, and none at all in 1744. Notwithstanding, Handel believed in his composition, performing it almost every year until finally, in the mid-1750s, it was a success. King George II is said to have risen to his feet at the first performance on hearing the explosion of joy in the Hallelujah chorus (in which the word "Hallelujah" is repeated 70 times and the words "For the Lord God omnipotent reigneth" are sung. In doing so, he began the tradition in British, American, Norwegian and other concert performances, whereby the audience stands at this point in the oratorio.

Messiah accompanied Handel until his death: it was the last composition to be conducted by the now blind composer only eight days before he passed away on 6th April 1759... As Olivier Rouvière points out, "these successive performances provided an opportunity for constant re-workings, particularly in the arias. Despite all these changes, the oratorio retained its two da capo arias (ABA, the preferred form in opera), with profound meditations in the passages devoted to the Passion and the Resurrection: "He was despised" for alto, with its stark, staccato notes, is a heart-rending evocation of Christ's torment. "Abandoned" by the orchestra, it features a shorter and almost horrifying central section with its chromatic writing and a realistic description of the lashes of the whip. By contrast, the principal sections of "The trumpet shall sound" develop an implacable duel between the trumpet of Judgement Day and the bass voice, while the central part, accompanied only by the continuo, describes with chilling calm the world in the wake of the Apocalypse."

From an orchestral point of view, *Messiah* is essentially one of Handel's most sparsely written oratorios. For its first performance, Handel distributed the arias among nine soloists and used only a three-part string ensemble with the occasional addition of two trumpets and percussion. Oboes and bassoons, which formed part of the traditional orchestral line-up at that time, were not used in Dublin. Nor were there any flutes, horns, trombones

or harps, or indeed any of the unusual instruments which feature in other scores by Handel. Although the exact number of musicians deployed in the performance is not known, it seems likely that there were about twenty musicians. It is true that the work went through various stages in Handel's lifetime, many written in his own hand, as can be seen from an autograph score of 1741. A copy dated a year later no doubt reflects the format of the original performance. There is also the famous "Foundling Hospital" material (1754) corresponding to the performances that either the composer himself or his assistants conducted at the charitable institution during the 1750s, which the composer bequeathed to the Hospital in his will. The best known of all his oratorios, *Messiah*'s popularity has never waned: it has been performed continuously in Great Britain since Handel's time, although at the outset it was, from an orchestral point of view, the most sparsely scored of Handel's oratorios. However, in 1784, twenty-five years after the composer's death, *Messiah* was performed at Westminster Abbey by two hundred and seventy-five instrumentalists and a three hundred-strong choir, and in 1883 performances at the Crystal Palace mustered more than four thousand performers: "tradition" thus commandeered the work in a disconcertingly casual manner, which, while proving its adaptability, contributed to its permanent disfigurement.

We have based our version on the autograph score held by the British Library in London, R.M.20.F.2, completed by the incorporation of the oboe parts found in the manuscript instrumental part-books used in the version performed at the *Foundling Hospital* in 1754. The version offered in this recording was prepared during Le Concert des Nations' residence at La Saline Royale d'Arc-et-Senans, followed by concerts at Dôle, Besançon, Paris (Philharmonie), La Chapelle Royale de Versailles (where the disc was recorded) and Barcelona (Palau de la Música Catalana).

Handel's *Messiah* became one of the most popular oratorios of all time, thanks not only to the extraordinary beauty and richness of its choruses, arias and recitatives, but also because, like Allegri's *Miserere*, it is one of those rare early compositions to have survived the oblivion of time - that typical amnesia which was the scourge of all music before Classicism until J. S. Bach's music was rediscovered with the performance of his *Saint Matthew Passion* in Berlin in 1829 under the direction of Felix Mendelssohn Bartholdy, at that time a young conductor aged twenty.

All the wonderfully diverse features of Baroque expression and vocal and instrumental declamation are present in Handel's *Messiah*. It is a sublime musical meditation which transcends simple narrative, going beyond the reality of Jesus to the mystery of Creation itself and Redemption in a three-fold reflection on the struggle between Light and Darkness, the redemption of Humanity, and the relationship between God and Man.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11th September, 2019

Translated by Jacqueline Minett

SELECT BIBLIOGRAPHY

Gallois, Jean. *Haendel*. Éditions Solfèges/Seuil. Paris 1980.
Labie Jean-François. *G. F. Haendel. Diapason*. Éditions Robert Laffont. Paris 1981.
Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, London 1760.
Müller von asow, Hedwig, and Müller, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.
Raugel, Félix. *Georges Frédéric Haendel*. Histoire de la Musique, Encyclopédie de La Pléiade. Volume I). Éditions Gallimard. Paris 1960. Pp. 1863-1881.
Rouviere Olivier. *Le Messie de Haendel*. Programme notes. Concerts at Chapelle Royale, Versailles, 18/19 December 2017.

Nicholas Mulroy en répétition au Palau de la Música Catalana, Barcelone.
Photo : Toni Peñarroya

Messiah in our collective imagination

This is undoubtedly a supreme example of "classical" music, of which George Frideric Handel is one of the most acclaimed and widely known composers, and his *Messiah* is both his best-known work and the most popular oratorio in the history of the genre. However, it is far from being typical of the oratorio genre. At the beginning of the Baroque era, the Catholic Church succeeded in challenging the growing popularity of the opera with the oratorio: whereas the former was a musical dramatisation of profane stories, mainly from Classical Antiquity, the oratorio drew principally on stories from the Bible, but was not in dramatic form, thus in many cases calling for a narrator. *Messiah* recounts the life of Christ through Biblical texts, which the librettist Charles Jennens selects and reassembles in a new format, without dramatised roles or dialogues or any predetermined verse form, contrary to the usual practice in oratorios.

Handel received the libretto at the end of 1739 at a key moment in his life. Born in Halle, Germany, on 23rd February, 1685, he left his home town in 1703 and was to return there only occasionally. After visiting the major Central European opera centres, by 1706 he was in Italy, where he became a true specialist in the composition of Italian operas. Following a brief stay in Düsseldorf, in the autumn of 1710 he visited London for the first time. He then returned briefly to the continent and, in 1712, moved permanently to the British capital, where he was venerated in his lifetime. Although Handel composed in absolutely all the musical genres of the day, until the 1730s he was known mainly for his Italian operas. But in 1728 London saw the staging of *The Beggar's Opera*, which displaced Italian opera in the taste of London audiences. Despite his best efforts, around 1732 his

dominant position in London's opera scene was beginning to falter and he progressively focussed his energies on the English oratorio, a genre in which he had begun to compose in 1718.

Handel wrote his *Messiah* from 22nd August to 14th September, 1741. Although it hardly seems possible that such a work could have been written in so short a time, this rate of composition was usual in his day, and particularly so in the case of Handel. Shortly afterwards, in December, he travelled to Dublin for a series of concerts and oratorios which lasted until June 1742. Following a public rehearsal on 9th April, the oratorio was premiered in the Irish capital on 13th April, where it was given a repeat performance on 13th June.

Jennens's libretto was based on a highly original concept with a clear didactic purpose: to present Jesus as the Messiah foretold by the prophets. To represent the split time frame involved in presenting the figure of Christ from the perspective of those who had heralded him centuries earlier, Jennens mainly used not the Gospels but, much more subtly, the Old Testament texts which prophesied Christ's coming. Thus, the actual life of Jesus is a kind of background to the work because much of the narration is neither direct nor dramatised.

The libretto and the work are conceived as an opera in three acts. The first part culminates in the Nativity. The second –the most narrative in character– corresponds to the Passion, death, resurrection and ascension of Christ. Accordingly, the choral outburst of the "Hallelujah" chorus occurs at this point rather than at the end of the work. The third contains the promise of redemption, the last judgment, the triumph over evil and death –the great themes of Christian doctrine– and the final acclamation of Christ.

Each part is divided into scenes, each consisting of a varying number of musical movements: recitatives and arias –genres derived from opera– and choruses; the latter –with their luminosity and splendour, in the manner of those he had previously composed for odes, operas and other oratorios– emphasize and gloss the utterances in the soloist passages. It is only in some passages in the first part, in the recitatives, arias and choruses, that this pattern is followed; in the second part, it gives way to narration. There are also two instrumental numbers: the first is the opening "Sinfony"/Overture, which follows the structure of the French overture, with a brief, homophonic

introduction and a very pronounced rhythm, and a fugal *allegro*; the other is the *pifa*, which divides the first part: a brief fragment for solo string pastorale in the manner of the tunes traditionally played in the streets of Rome by *pifferari*, or shepherd-bagpipers, at Christmas time.

Jennens's source texts for the first part are taken from the prophets Isaiah, Malachi and Haggai, and the Gospels of Matthew and Luke; the sources for the second part are Isaiah, the Gospel of John, Psalms and Lamentations, the Letters of St Paul to the Hebrews and the Romans, and the Book of Revelation; and for the third part, the Book of Revelation, the Book of Job, and St Paul's Letters to the Romans and the Corinthians, always skilfully combined to serve his didactic purpose.

Handel makes very sober use of vocal and instrumental resources: a chorus with the usual four voices, four vocal soloists (in fact, the number of soloists varied in the different performances conducted by the composer) and an instrumental group comprising violins, viola, bass continuo (cello, double bass, harpsichord and organ), oboes, trumpets and timpani. Despite this austere sound palette, Handel skilfully uses his resources to maximise expressiveness, as when the *tremolo* on the violins expresses the flames of "For he is like a refiner's fire" in *But who may abide*, or when the trumpets make their first entry in *Glory to God* (we knew they were present, but we had not yet heard them) and they do so unaccompanied by the timpani, as if to emphasize the distance of the choir of angels.

Equally brilliant is the treatment of the voices, both the soloists and –above all– the choirs, in which the composer is particularly at ease, free from the formal constraints of the aria, and frequently making use of short structural units followed by longer sections, as in the "Hallelujah" chorus. His use of word painting –expressing the meaning of the text through musical figures, whether rhythmic, melodic and/or harmonic– is also remarkable. Such is the case in the contrast between "crooked" and "straight" in *Ev'ry valley shall be exalted*, and between "yoke" and "easy" in *His yoke is easy*, which are expressed in low and high notes, respectively. At other times, the low notes are used to convey darkness, as in *For behold*, the bass recitative which expresses how darkness covered the earth, and in the following aria, *The people that walked in darkness*, which is also written for the

bass. Handel proceeds in a similar fashion in *Glory to Lord*: "Glory to Lord in the highest" is sung by sopranos, contraltos and tenors, as if to represent the choir of angels singing, while the basses answer with "and peace on earth"; this, together with the first appearance of the trumpets –on this occasion without the timpani– reinforces the image of the heavenly choir heard from earth. In *All we like sheep* we can almost picture the stray sheep, aimlessly grazing, coming together as if by chance, but finally joining together in unison as God's people. In *But who may abide* is remarkable for its rich dramatic palette inherent in the alternating slow and fast sections, as in the representation of the previously mentioned evocation of flames. Word painting is also evident in the long ornamental melismas on the word "rejoice" in *Rejoice greatly.*

Following its premiere and a second performance in Dublin in 1742, the work was performed that same year, albeit to a less enthusiastic reception, at Covent Garden in London. Throughout his life, Handel conducted it on 36 occasions, introducing frequent changes, so that today no single version may be considered the definitive version of the work. Meanwhile, the traditional annual performances began in 1750 with a benefit concert at London's Foundling Hospital.

It is the history of the work after the composer's death that largely explains its prominence today. From 1768 it began to be performed outside the United Kingdom, and there is evidence from 1784 of the first performance in which the number of vocal and instrumental resources was amplified to 525 performers; in 1787 a performance was advertised as consisting of 800 performers. At the same time, the work was being reorchestrated to suit the tastes of Classicism, Mozart's arrangement of 1789 being just one example.

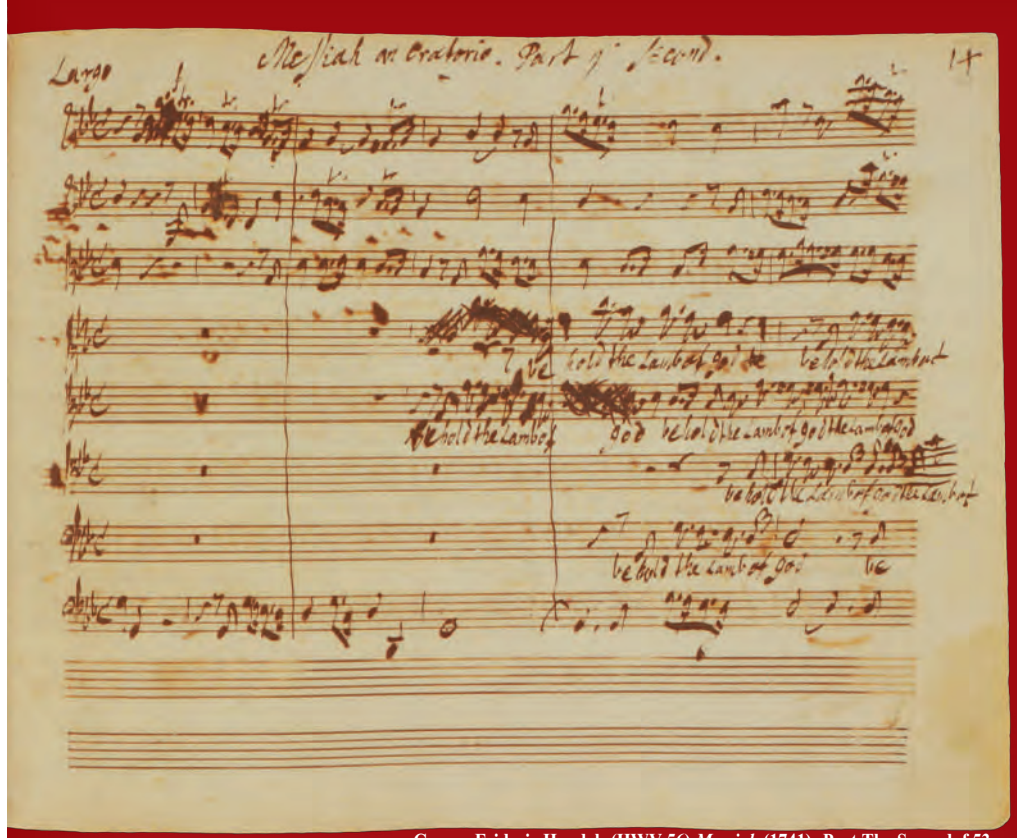
As early as the 19th century, 2,765 singers and 460 instrumentalists took part in a performance at the Great Handel Festival which was held in 1857 at the Crystal Palace in London. Bernard Shaw, writing as a music critic, disapproved of the poor quality of these "giant" versions, but the numerous choral societies of the Victorian Age clung to them. Such shows of what today would be regarded as artistic extravagance also served to bolster the political agenda of the British Empire in the Victorian Age. Moreover, this trend coincided with the establishment of what we know today as "classical music", with its corresponding canon of composers and works. It was the

moment at which the "music business" forcefully emerged on the Western music scene, driving the need to create a loyal public acquainted with a well-defined repertory to fill the great and increasingly large-scale concert venues, and that is the repertory that orchestras and choral societies repeatedly offered their audiences. Thus Handel's *Messiah* triumphantly entered the canon of Western music.

In the 1920s the idea of revisiting this work (and the music of earlier periods in general) on the basis of the original manuscripts steadily gained currency, and Jordi Savall has been one of the leading figures choosing to approach *Messiah*, in particular, and the music of past ages in general, by delving into the original texts, searching for information in the writings of contemporary music theorists about how it should be performed and aiming to reproduce the original sound by using the instruments for which the music was conceived and created. These historically informed performances nowadays exist side by side with the massed choir performances and choral participation concerts which are mounted especially during Advent, the time of the liturgical year with which the work has chiefly come to be associated.

All these ways of approaching the work's performance, all the ways of listening to and appreciating it, all the versions bequeathed to us by the composer – in fact, all of this constitutes Handel's *Messiah* as it lives in our collective imagination today.

JOSEP MARIA VILAR
Translated by Jacqueline Minett



George Frideric Handel: (HWV 56) *Messiah* (1741): Part The Second. f.53r. Autograph Score [London, BL R.M.20.f.2]. British Library.

La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations dirigés par Jordi Savall pendant la répétition du concert *Messiah* à la Chapelle Royale du Château de Versailles en décembre 2017.
Photo : Philippe Matsas

GEORGE FREDERIC HAENDEL
En busca de la luz
EL MESÍAS

Para comprender cabalmente lo que significó *El Mesías* para el propio Haendel, debemos situarnos en el momento de su crisis espiritual, económica y física de 1737. Durante ese año en el que quiebran las principales óperas Haymarket y la Ópera de la Nobleza (Nobility Opera), el 13 de abril Haendel sufre un derrame que le provoca una parálisis y el 20 de noviembre muere la reina Carolina, que era la más constante protectora y una fiel amiga. A ello se añade la terrible y incesante presión ejercida por sus dobles responsabilidades como músico y empresario a lo largo de 1736 y la prodigiosa cantidad de trabajo a la que hizo frente en el curso de 1737, todo lo cual acabó afectando a su sólida constitución. Nada más comprensible, pues desde enero se suceden los estrenos de *Parténope, Arminio, Parnassso in Festa, Alexander's Feast, Il Trionfo, Esther*, donde interpreta para alegría de los espectadores sus *Conciertos para órgano*, convertidos en uno de los elementos principales de su éxito. Apenas concluye *Berenice*, Haendel compone un nuevo *pasticcio*: *Didone abbandonata*. Sin embargo, en esa ocasión no puede encargarse del estreno el 13 abril: se derrumba, con todo el lado derecho paralizado, la inteligencia afectada, el coloso de ayer queda postrado, en un estado lamentable. El 14 de mayo, el *London Evening Post* anuncia la noticia de su enfermedad, que, «salvo curación, podría privar al público de hermosas composiciones». En homenaje al músico, la familia real asiste al estreno de *Berenice*, el 18 de mayo. Sin embargo, sin director, la empresa fracasa. Una última representación tiene lugar el 15 de junio en beneficio del compositor. Unos días más tarde, la compañía se dispersa, puesto que Strada y Conti abandonan Londres. El 11 de junio también la Ópera de la Nobleza cierra sus puertas.

Como bien señala Jean-François Labie, la vida de Georg-Friedrich en ese año de 1737, presenta un carácter muy particular: «alcanza el punto más bajo de su carrera. Para muchos, es un hombre acabado. Todo cuando ha construido con audacia, obstinación y una prodigiosa confianza en sí mismo parece haberse derrumbado. Por otra parte, ese mismo año verá el inicio de una nueva carrera, el inicio de una ascensión hacia una gloria aun más grande y definitiva que la conocida hasta ese momento». Cabe plantearnos algunas preguntas. ¿Hasta qué punto el cambio profundo que se desarrolla a partir de esa brutal crisis se encuentra ya latente desde hacía varios meses?¿O es la ansiedad de tener éxito, la rabia de verse siempre entorpecido, contrariado en sus proyectos, ridiculizado por los mediocres lo que le impiden examinar de modo objetivo las razones del comportamiento del público y ver las posibilidades de una innovación propia: el oratorio? Ese género musical que es percibido entonces de modo creciente como un divertimento con connotación religiosa cada vez menos sentida, mientras que la ópera italiana se ve penalizada a causa de los prejuicios puritanos de la nobleza y la burguesía de negocios cercanos al poder.

En todo caso, las alusiones a su enfermedad y a una serie de problemas mentales, citados por John Mainwaring en sus *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* no deben asombrarnos demasiado: «El brazo derecho había quedado inutilizado por completo debido a un ataque de parálisis; y el grado de desorden que afectó a sus sentidos a intervalos y durante mucho tiempo se hizo patente en un centenar de ocasiones que es mejor olvidar que registrar. Suelen verse los más violentos alejamientos de la razón cuando las facultades más brillantes quedan desviadas de su curso». No sabemos nada de la vida de Georg Friedrich durante sus meses de enfermedad, salvo algunas vagas indicaciones de Mainwaring que lo describen como un enfermo difícil. Luego, el 1 de septiembre, a raíz de una recomendación de acudir a tomar unas aguas termales, retira 150 libras de su cuenta y parte súbitamente a Aquisgrán para someterse a unas curas intensivas de baños de vapor tradicionales. Resulta imposible saber con exactitud lo ocurrido, pero lo sorprendente es que se recuperará por completo de un modo casi milagroso.

El único documento que nos recuerda lo ocurrido es el texto de Mainwaring: «Se pensó que lo mejor para él sería recurrir a los baños de vapor de Aquisgrán. Se sometió a sesiones tres veces más largas de lo habitual. Todos los

que conocen la naturaleza de esos baños podrán, con ese detalle, hacerse una idea de su sorprendente constitución. Sudó profusamente más de lo imaginable. Por el método y por la rapidez con que tuvo lugar, su curación les pareció a las monjas un milagro. Semejante conclusión, en tales personas no podía dejar de ser natural cuando, a las pocas horas de salir del baño, lo oían tocar el órgano de la iglesia principal o de su convento de un modo tan diferente del que estaban acostumbradas. Aunque sus problemas enseguida desaparecieron y se consideró su curación alcanzada, juzgó prudente continuar en Aquisgrán unas seis semanas, que es el menor tiempo asignado habitualmente a los casos graves».

De todos modos, no será sólo la intensidad de la cura en Aquisgrán y sus aguas sulfurosas lo que parecerá más importante, como observa Jean-François Labie: «Necesitaba ante todo reposo. Fue lo que obtuvo de su estancia lejos de Londres y su bullicio; el gusto por la vida, ese rasgo dominante de la silueta haendeliana, se tradujo en la fogosidad con la que siguió su tratamiento, al triple del ritmo normal; queriendo curarse, ya está curado. Él mismo fue quien controló el milagro».

El 28 de octubre, el London Daily Post puede anunciar su regreso «esperado a cada hora», y el 7 de noviembre publica: «El Sr. Haendel está de vuelta de Aquisgrán, al haber mejorado considerablemente su salud». El viejo león se disponía ya a entablar nuevos combates. El 13 de noviembre se lanza a la composición de una nueva ópera *Faramondo,* pero la muerte de la reina Carolina, cinco días más tarde, trastoca sus planes. Conocía a la reina desde que ella visitó Berlín siendo él un niño. Con su desaparición, Haendel perdía al mismo tiempo una amiga querida y un apoyo eficaz. Se trata para Haendel de un duelo personal. Con el *Funeral anthem* nos deja una de sus obras más personales, más ricas, un buen reflejo de todos sus sentimientos y respecto a la cual cabe sorprendernos que sea tan poco conocida.

Y entonces cuando, dadas las dificultades que encuentra para montar sus óperas, Haendel se vuelve poco a poco hacia el equivalente sacro del género, el oratorio, y también la música instrumental. Prepara los *Six Concertos for Organ, op. 4,* y anuncia las *Seven Sonatas or Trios for two Violins or German flutes: Opera quinta.* Entre el 23 de julio y el 27 de septiembre, escribe el oratorio *Saul*, luego el 9 de septiembre comienza una nueva ópera

que abandona de forma repentina, y vuelve, como arrastrado por una fuerza invisible, a la vena religiosa. En un mes, del 1 de octubre al 1 de noviembre, compone otra obra maestra: *Israel en Egipto*, y el mismo año compone los *Doce conciertos para instrumentos de cuerdas, op. 6*; mientras que sus últimas óperas son fracasos de público y fracasos comerciales.

«Aplaudido por su música de cámara, sus conciertos, sus oratorios, ¿se verá únicamente contestado Haendel — se pregunta Jean Gallois— por sus óperas? Por gusto, por orgullo, rechazará declararse vencido y el 22 de octubre de 1740 hace un nuevo intento con el estreno de *Imeneo* y luego el 10 de enero de *Deidamia*. Esa vez se ve obligado a admitir los hechos: el público no quiere saber de él. Dos noches sólo para la primera ópera, tres para la segunda. La aventura operística concluye así con un doble fracaso. La moda había cambiado y el público se alejaba de una forma, un estilo, una lengua que le parecían ya de otra época. La emprendieron con la ópera primero, con Haendel después. La aristocracia lo trata con frialdad, la burguesía lo cuestiona hasta el punto de organizar cenas el día de sus conciertos y pagar a personas para que arranquen sus carteles. En esas condiciones, era importante poner algo de distancia entre el público y él.»

A lo largo de su vida, Haendel compuso 32 oratorios, género de composición basada en textos bíblicos, que desarrolla como vastos frescos sonoros y a los cuales aporta una verdadera dimensión dramática. Sin embargo, a partir del nuevo «libreto» formado por un mosaico de préstamos de las Sagradas Escrituras y obra de Charles Jennens, Haendel se inspirará para componer su *Mesías*, una obra que escapa a todas las categorías conocidas: ese «gran oratorio sacro» le valdrá la gloria en mayor medida que cualquiera de sus otras obras.

Con todo, el propio título de *El Mesías* resulta equívoco, porque, según la graciosa formulación de Jean-François Labie, Cristo está tan ausente como la arlesiana en la obra epónima de Bizet. En cuanto a la denominación de oratorio, parece menos adecuada a ese vasto fresco sonoro que la de «contemplación», que elegirá Telemann para su proprio *Mesías*. Como observa Olivier Rouvière, «no da lugar a ninguna “intriga” y no esboza ningún personaje: ¡Cristo no aparece, no toma la palabra y sólo es nombrado explícitamente una vez, antes del penúltimo coro! El texto no impone ninguna división en cuadros, escenas ni números. Como máximo se puede considerar

que sus tres partes de longitudes desiguales corresponden a los tres "acontecimientos" considerados como esenciales por la liturgia cristiana: la Primera Parte, que se nutre sobre todo de las profecías de Isaías y los Evangelios, está centrada en el episodio de la Natividad; la Segunda Parte, la más sombría, donde predominan los extractos de los Salmos, evoca la Pasión y la Ascensión; la Tercera Parte, la más breve, está dedicada a la resurrección de los muertos y el Juicio Final. La cincuentena de fragmentos reunidos por Jennens, muchos de los cuales eran conocidos de memoria por los fieles, ofrece una lengua llena de imágenes, evocadora, sonora, pero más concebida para la arenga que para el canto, a menudo primitivo en su vocabulario y desprovisto de estructura poética».

Si recordamos las palabras de Haendel referidas por Hawkins («Tuve la impresión de ver todo el cielo abierto ante mí, y al propio Dios todopoderoso»), es posible pensar, como sugiere Jean-François Labie, «que Georg Friedrich era muy consciente de que cuanto aportaba de novedoso *El Mesías* al ámbito de la música, y más aun al de la dramaturgia religiosa. Una hipótesis resulta tentadora: del mismo modo que el primer oratorio en el que invirtió una parte de sí mismo buscando alejarse de los caminos trillados, *Athalia*, se estrenó en Oxford antes de presentarse al sufragio de los londinenses, también habría deseado probar en otra ciudad que no fuera Londres una obra tan radicalmente nueva como *El Mesías*. La invitación para ir a Dublín le proporcionaba una buena ocasión. Cualquiera de las grandes ciudades de provincias de Gran Bretaña valía. Dublín u Oxford, lo esencial era tener un terreno de pruebas».

Como cuenta Jean Gallois: «El pueblo de Londres, por su parte, no se preocupa demasiado con esas disputas y, en los jardines de la señora Cooper y más aun en Vauxhall aplaude la *Fireworks music* sacada de la ópera *Atalanta*. Por su parte, el músico, compone en un arrebato dos nuevos monumentos: *El Mesías* (escrito en veinticuatro días) y *Sansón*. Tras recibir el texto de Jennens el 10 de julio de 1741, Haendel empieza a trabajar en *El Mesías* el 22 de agosto. El original de la partitura de 259 páginas muestra señales de precipitación, como manchas, tachones y otros errores no corregidos, pero el número de errores es notablemente bajo para un documento de esa extensión. Sus notas indican que termina la primera parte en torno al 28 de agosto, la segunda parte el 6 de septiembre y la tercera el 12 de septiembre. Tras dos días de corrección, el trabajo queda concluido

el 14 de septiembre. Inmediatamente después se ocupa de *Sansón*, que terminará el 29 de octubre. «El 31 de octubre, desafiando a todo el mundo, se atreve a acudir a Haymarket a escuchar *Alessandro in Persia*, un *pasticcio* sin valor que, como en un manto de Arlequín, combinaba páginas de Johann Aldoph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani y Giuseppe Scarlatti… Cinco días más tarde, respondiendo a la invitación de William Cavendish, tercer duque de Devonshire y lord teniente de Irlanda, Haendel abandonó Londres en dirección a Dublín».

El estreno de *El Mesías* tuvo lugar el jueves 13 de abril de 172, al mediodía, en el New Music-Hall, una sala bastante modesta de seiscientas plazas. Para esa ocasión, Haendel había repartido las arias de la obra entre un número de solistas mayor del habitual en nuestros días. Dos sopranos, tres contraltos (una mujer y dos hombres), dos tenores y dos bajos. La gira irlandesa iniciada por Haendel resultó tan triunfal y las expectativas suscitadas tan grandes que se permitió una ampliación del aforo del lugar, ¡aunque recomendando a las señoras que optaran por vestidos sin miriñaque y a los caballeros que no llevaran espada! Se consideró que ese pequeño sacrificio de la vanidad permitiría que pudieran entrar cien personas más.

Las cosas no fueron tan rodadas para Haendel en marzo de 1743, con motivo de la presentación de *El Mesías* en la capital británica: Londres se muestra menos clemente que Dublín. Cuando Haendel decide ofrecer ahí su partitura se preocupa, para no molestar al arzobispo ni a los espíritus piadosos, de no anunciar el título de una obra que presenta sencillamente como un «oratorio sacro». Precaución insuficiente. No por ello aparecen con menos fuerza los libelos de protesta: «un oratorio es un acto religioso o no es un acto religioso», argumenta un detractor. «Si lo es, me pregunto si un teatro es un templo apropiado para su celebración. Pero si se trata sólo de una diversión o una forma de divertirse, ¡qué profanación del nombre y la palabra de Dios!». ¿Debemos atribuir el fracaso londinense de *El Mesías* al número demasiado elevado de coros (20 en 52 números), como hace Jean-François Labie, quien recuerda que el fresco coral *Israel en Egipto* había conocido idéntica suerte? ¿O bien a la modernidad de una partitura que no propone ninguna trama dramática, sin caer por ello en los códigos de la liturgia? Una de las críticas más injustas e incomprensibles la hizo su propio libretista Charles Jennens a un corresponsal desconocido: «Le mostraré una recopilación que le proporcioné a Haendel; me recuerda el *Mesías*

y le concedo un valor especial. Hizo una hermosa pieza, pero de lejos mucho menos buena de lo que podría haber sido. A grandes penas, pude hacerle corregir algunos de los fallos más burdos de su composición, pero se obstinó en querer conservar su obertura, en la que ciertos pasajes no son dignos de él y menos aun del *Mesías*».

La guerra de los libelos durará varios meses y ocasionó un daño considerable al éxito del oratorio. Al contrario de los conciertos en Irlanda, que fueron un verdadero triunfo, en Londres Haendel tuvo que limitar a dos representaciones las audiciones de *El Mesías* en 1743 y no dar ninguna en 1744. Sin embargo, Haendel creía en su obra, que retomó casi todos los años hasta que encontró por fin el éxito a mediados de la década de 1750. Se dice que el propio rey Jorge III se levantó en el estreno al escuchar la explosión de alegría del Aleluya (donde la palabra *aleluya* se repite setenta veces y se canta *For the Lord God omnipotent reigneth*). Con ello dio nacimiento a la tradición (británica, estadounidense, noruega y de otros lugares) según la cual la sala se levanta en ese momento con ocasión de cada interpretación en concierto.

El Mesías acompañó a su autor hasta la muerte; se trató también de la última composición que dirigió el compositor, ya ciego, ocho días antes de morir, el 6 de abril de 1759... Como señala Olivier Rouvière: «esas repeticiones son ocasión de constantes retoques; en particular, en lo que concierne a los aires. Sin embargo, el oratorio conserva en todas esas versiones sus dos únicas arias da capo (ABA, forma privilegiada por la ópera), inmensas meditaciones encaradas en el seno de las partes dedicadas a la Pasión y la Resurrección: "He was despised" para alto, con su línea austera y entrecortada que describe de forma desgarradora el suplicio de Cristo, "abandonado" por la orquesta, presenta una sección central más breve y casi horrorosa, con cromatismos y una realista descripción de los latigazos. A la inversa, las secciones principales de "The trumpet shall sound" desarrollan un implacable duelo entre la trompeta del Juicio y la voz del bajo, mientras que la parte central, acompañada sólo por el continuo, describe con una calma glacial el mundo después del Apocalipsis».

Desde el punto de vista orquestal, *El Mesías* es en origen uno de los oratorios más austeros de Haendel; con motivo de la primera ejecución, el sajón distribuyó los aires en nueve solistas, sólo requirió una orquesta de cuerdas con tres partes, adornada por dos trompetas y percusiones utilizadas de forma puntual. Los oboes y sin

duda también los fagots, que forman parte de las falanges tradicionales de la época, no fueron requeridos en Dublín, donde no encontramos ni flauta, ni cuerno, ni trombón, ni arpa, ni ninguno de los instrumentos raros presentes en otras partituras haendelianas. Si bien no conocemos el efectivo exacto que estrenó la obra, lo probable es una falange de una veintena de músicos. Es cierto que incluso en vida de Haendel, y debido a su propia pluma, la obra conoció diversos estados, como dan fe de ello una partitura autógrafa de 1741, una copia fechada un año más tarde y sin duda ajustada a la ejecución de origen, así como el famoso material llamado «del Foundling Hospital» (1754), legado por testamento a dicha entidad y correspondiente a las interpretaciones que allí dirigió el compositor o alguno de sus asistentes en la década de 1750. *El Mesías* sigue siendo, pues, el más conocido de todos sus oratorios y su éxito popular no quedará nunca desmentido: se interpretará sin interrupción en Gran Bretaña desde la época de Haendel, por más que en origen fuera desde el punto de vista orquestal uno de sus oratorios más austeros. Sin embargo, a partir de 1784, veinticinco años después de la muerte del músico, se hizo ejecutar *El Mesías* en la abadía de Westminster por parte de doscientos setenta y cinco instrumentistas y trescientos coristas, mientras que en 1883 unas interpretaciones en el Crystal Palace reunieron a más de cuatro mil ejecutantes: la «tradición», pues, se apoderó de la obra con una desenvoltura desconcertante, en lo que no deja de ser señal de su adaptabilidad, pero contribuyendo con ello a desfigurarla duraderamente.

Para realizar nuestra versión hemos utilizado como base la partitura autógrafa conservada en la Biblioteca Británica de Londres con la signatura R.M.20.F.2, que hemos completado con la incorporación de las partes de oboe que se encuentran en las partes instrumentales manuscritas usadas en la versión interpretada en el Foundling Hospital en 1754. La versión que presentamos se preparó en el marco de la residencia del Concert des Nations en La Saline Royale de Arc-et-Senans, a la cual siguieron unos conciertos en Dôle, Besançon, París (Philharmonie), La Chapelle Royale de Versailles (lugar de la grabación) y Barcelona (Palau de la Música Catalana).

El *Mesías* de Haendel se ha convertido en uno de los oratorios más populares de todos los tiempos, gracias a la extraordinaria belleza y la riqueza de sus coros, sus aires y sus recitativos, pero también por ser una de las raras composiciones antiguas, como el *Miserere* de Allegri, que ha sobrevivido al olvido del tiempo: esa amnesia tan

característica que golpea sin excepción a todas las músicas anteriores al clasicismo hasta el redescubrimiento de la obra de J. S. Bach, con motivo de la interpretación de su *Pasión según san Mateo* en Berlín en 1829, bajo la dirección de Felix Mendelssohn Bartholdy, entonces un joven director de 20 años.

En *El Mesías* de Haendel se despliegan, con una diversidad maravillosa, todas las formas de expresión y declamación vocal e instrumental características del lenguaje barroco. Nos encontramos ante una sublime meditación musical que supera la simple narración y que, lejos del realismo de Jesús, accede al misterio mismo de la Creación y la Redención a través de una triple reflexión sobre el combate de la Luz y las Tinieblas, la redención de la humanidad y, por último, la relación entre Dios y los hombres.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11 septiembre 2019

Traducción: Juan Gabriel López Guix

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Gallois, Jean. *Haendel*, Solfèges/Seuil, París 1980.
Labie, Jean-François, *G. F. Haendel*. *Diapason*, Robert Laffont, París 1981.
Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, Londres 1760.
Müller von asow, Hedwig, y Müller, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.
Raugel, Félix, «Georges Frédéric Haendel», en *Histoire de la Musique. Encyclopédie de La Pléiade*, vol. 1, París, Gallimard, 1960, pp. 1863-1881.
Rouviere Olivier, *Le Messie de Haendel*. Notas al programa de los conciertos en la Chapelle Royale, Versailles, 18 y 19 diciembre 2017.

Matthias Winckhler *baryton* en répétition à la Chapelle Royale du Château de Versailles.
Photo : Philippe Matsas

El Mesías en nuestro imaginario

Nos encontramos sin duda ante la obra capital de la llamada música clásica. Georg Friedrich Händel es uno de sus compositores más reputados y conocidos, y *El Mesías* es su obra más conocida y el oratorio más popular de la historia del género.

Con todo, se trata de un oratorio que dista mucho de lo habitual en ese género. A principios del Barroco, la Iglesia católica supo articular el oratorio como réplica al gran auge que vivía la ópera: si ésta teatralizó con música historias profanas, sobre todo de la Antigüedad clásica, aquél hizo lo mismo principalmente con relatos bíblicos pero sin teatralización, lo cual comportó en muchos casos la necesidad de un narrador. *El Mesías* se refiere a la vida de Jesucristo, pero desde los propios textos bíblicos, que el libretista Charles Jennens desmonta y vuelve a montar en un nuevo formato, sin roles dramatizados ni diálogos, ni una versificación predeterminada como se acostumbraba a hacer en el oratorio.

Händel recibió el libreto a finales de 1739 en un momento especial de su vida. Nacido en la ciudad alemana de Halle el 23 de febrero de 1685, la abandonó en 1703 y sólo regresó a ella ocasionalmente. Tras visitar los grandes centros operísticos centroeuropeos, en 1706 estaba ya en Italia, donde se convirtió en un auténtico especialista en la composición de óperas italianas. Tras una corta estancia en Düsseldorf, visitó por primera vez Londres en el otoño de 1710, regresó brevemente al continente y, en 1712, se instaló definitivamente en la capital británica, donde llegó a ser objeto de auténtica veneración en vida. Händel compuso en absolutamente todos los géneros

musicales del momento, pero hasta la década de 1730 fue reconocido sobre todo por sus óperas italianas. Sin embargo, en 1728 el estreno de *The Beggar's Opera* alejó el gusto operístico londinense de los modelos italianos. A pesar de los intentos de Händel, en torno a 1732, su posición dominante en el panorama operístico londinense empezó a tambalearse, y el compositor fue dirigiendo su dedicación a los oratorios en inglés, género que cultivaba desde 1718.

Compuso *El Mesías* entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741. Aunque ciertamente nos parece casi imposible que una obra así haya podido escribirse en tan poco tiempo, tales plazos eran habituales en aquella época y, sobre todo, en Händel. Poco después, en el mes de diciembre, partió hacia Dublín para una gira de conciertos y oratorios que se prolongó hasta junio de 1742. Allí, el 13 de abril, estrenó este oratorio, tras un ensayo público el día 9. Una segunda representación tuvo lugar en 13 de junio.

Jennens escribe su libreto con un concepto muy original y un propósito didáctico: contar que Jesús era el Mesías anunciado per los profetas. Para representar la duplicidad temporal que significa narrar la figura de Jesucristo desde la perspectiva de quienes, unos siglos antes, lo habían anunciado, no utiliza los textos de los evangelios sino de modo mucho más sutil –sobre todo– textos del Antiguo Testamento que anunciaban lo que estaba por llegar. Así, la vida de Jesús como tal queda en un segundo plano porque buena parte de la narración no es directa ni está dramatizada.

El libreto y la obra están concebidos como una ópera en tres actos. La primera parte culmina con la Natividad. La segunda (la más narrativa) corresponde a la pasión, muerte, resurrección y ascensión de Cristo; por eso, se encuentra ahí y no al final la majestuosa explosión del *Aleluya*. La tercera contiene la promesa de la redención, el juicio final, la victoria sobre el mal y la muerte (los grandes temas de la doctrina cristiana) y la aclamación final de Jesucristo.

Cada parte está dividida en escenas que agrupan un número variable de movimientos musicales: recitativos y arias (géneros derivados de la ópera) y coros; éstos –con su luminosidad y esplendor, al estilo de los compuestos

anteriormente para odas, óperas y otros oratorios– subrayan y glosan las afirmaciones de los pasajes solistas. Sólo en algunos pasajes de la primera parte, los recitativos, arias y coros se ordenan así; en la segunda, esa organización se desmonta en favor de la narración. Además, hay dos números instrumentales: el primero es la Sinfonía/Obertura inicial, que sigue la estructura de la obertura francesa consistente en una introducción breve en estilo homofónico y ritmo muy marcado y un *allegro* de estilo fugado; el otro, la *pifa*, que divide la primera parte, es un breve fragmento para cuerda sola, en estilo pastoral, a la manera de las piezas que tocaban los *pifferari* por Navidad en las calles de Roma.

Los textos de los que parte Jennens son de los profetas Isaías, Malaquías y Ageo, así como los evangelios de Mateo y Lucas, por lo que hace a la primera parte; las fuentes de la segunda son Isaías, el evangelio de Juan, los libros de los Salmos y las Lamentaciones, las cartas de san Pablo a los hebreos y los romanos, así como el Apocalipsis; y en la tercera, igualmente el Apocalipsis, el libro de Job y las cartas de san Pablo a los romanos y los corintios, siempre en una mezcla hábil y orientada a un propósito didáctico.

Händel hace un uso muy sobrio de los efectivos sonoros: un coro en las cuatro voces habituales, cuatro solistas vocales (en realidad, el número de solistas varió en las diferentes interpretaciones que el autor dirigió en vida) y un grupo instrumental con violines, viola, bajo continuo (violonchelo, contrabajo, clave y órgano), oboes, trompetas y timbales. A pesar de esa austeridad tímbrica, Händel juega bien sus recursos en favor de la expresividad, como cuando el *tremolo* de los violines expresa las llamas de «For he is like a refiner's fire» (Será fuego de fundidor) en *But who may abide*, o cuando aparecen las trompetas por primera vez en *Glory to God* (sabemos que están ahí, pero no las hemos oído todavía) y lo hacen sin timbales, como para subrayar la lejanía del coro de ángeles que está cantando.

Igual de brillante es el tratamiento de las voces, tanto solistas como –sobre todo– en los coros; en ellos, el autor se expresa especialmente a gusto, lejos del patrón formal del aria, y recurriendo a menudo a unas células breves que se desarrollan y dan lugar a estructuras extensas, como sucede en el *Aleluya*. Por otra parte, es muy notable el uso que hace del figuralismo (la expresión del sentido del texto con figuras musicales, ya sean rítmicas,

melódicas y/o armónicas). Es el caso del contraste entre «crooked» (torcido) y «straight» (se enderece) en *Ev'ry valley shall be exalted*; o entre «yoke» (yugo) e «easy» (suave) en *His yoke is easy*, que se expresan con sonidos graves y agudos, respectivamente. En otros momentos, los sonidos graves ilustran la oscuridad, como sucede en *For behold*, el recitativo de bajo que expresa cómo la oscuridad cubrió la tierra, y en el aria que sigue, *The people that walked in darkness*, también para bajo. Händel obra de modo parecido en *Glory to Lord*: «Glory to Lord in the highest» (Gloria a Dios en las alturas), que es interpretado por sopranos, contraltos y tenores, como para representar el coro de ángeles que canta, y contestan los bajos con «and peace on earth» (y paz en la tierra); eso, y la primera aparición de las trompetas (aquí sin timbales) refuerzan la imagen de coro celestial oído desde la tierra. En *All we like sheeps* (Todos como ovejas) casi podemos ver los corderos alborotados, pastando sin rumbo, coincidiendo entre ellos como por casualidad, pero encontrándose en el unísono final como pueblo de Dios. En *But who may abide* (Quién resistirá) destacan tanto la riqueza de la paleta dramática inherente a la alternancia de lentos y rápidos como la mencionada representación de las llamas. El figuralismo también se hace evidente en los largos melismas ornamentales sobre la palabra «rejoice» (alégrate) en *Rejoice greatly.*

Después de su estreno y reposición en Dublín, la obra se interpretó ese mismo año en el Covent Garden de Londres, con un éxito menor. Händel la dirigió a lo largo de su vida en 36 ocasiones, con cambios frecuentes, de tal manera que hoy no disponemos de una versión de la obra que podamos considerar definitiva. Además, en 1750 se inició la tradición de interpretarla anualmente en el Foundling Hospital con carácter benéfico.

La historia de la obra tras la muerte del autor explica, en buena medida, su relevancia actual. A partir de 1768 se empezó a interpretar fuera del Reino Unido y en 1784 está documentada la primera interpretación que muestra una preocupación por aumentar las dimensiones de los efectivos sonoros, con 525 intérpretes; en 1787, los anuncios de una interpretación ya prometían que podrían escucharse a 800 intérpretes. Al mismo tiempo, se hicieron reorquestaciones más en el gusto del clasicismo, como ilustra la realizada por Mozart en 1789.

En el siglo XIX, en el Great Handel Festival celebrado en 1857 en el Crystal Palace de Londres participaron 2.765 cantores y 460 instrumentistas. Bernard Shaw, en su faceta de crítico musical, desaprobó por su escasa

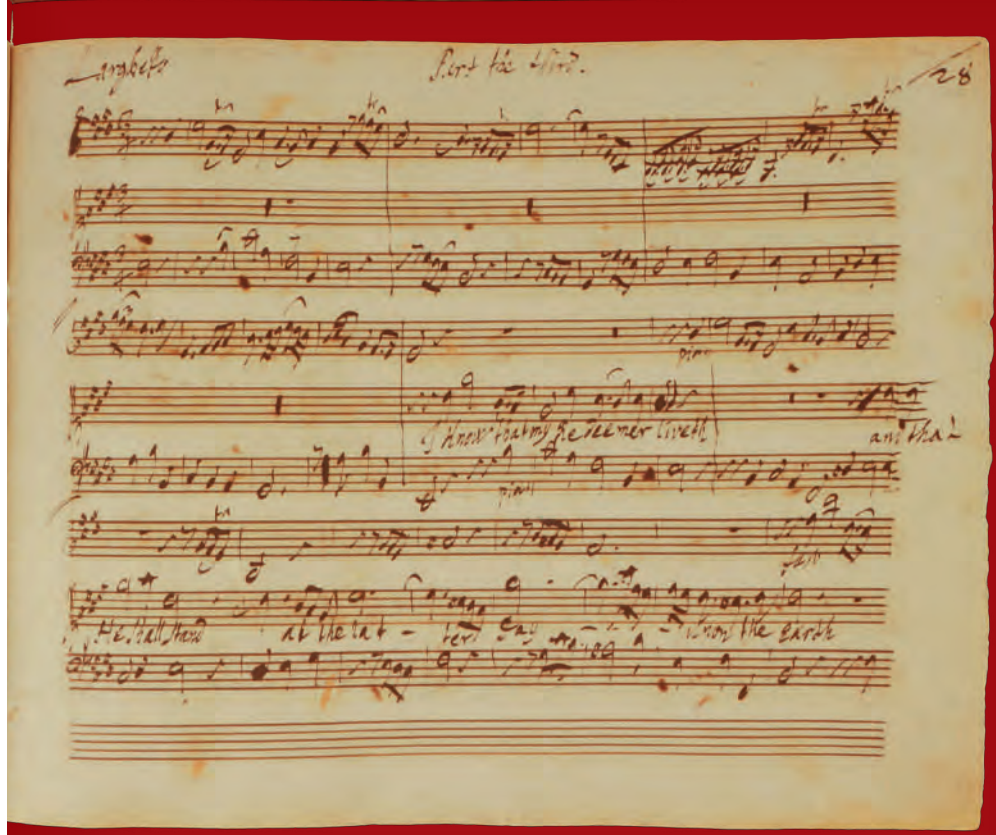
calidad esas versiones propensas al gigantismo y respaldadas por numerosas sociedades corales de la época victoriana. Por otra parte, tales muestras de lo que hoy fácilmente consideramos desmesura artística servían de escaparate a la agenda política del Imperio británico. Además, ese hecho coincidió con la fijación de lo que hoy conocemos como «música clásica», con su correspondiente canon de compositores y obras. Son momentos en que el *music business* se configura con fuerza en el panorama de la música occidental y surge la necesidad de crear un público fiel que pueda llenar los grandes auditorios, que también poseen dimensiones crecientes, y que sea conocedor de un repertorio acotado, que es el que ofrecerán repetidamente las orquestas y las sociedades corales. Y *El Mesías* de Händel entra por la puerta grande en esa lista, en ese canon de la música occidental.

En la década de 1920 empieza a difundirse la idea de un nuevo acercamiento a la obra (y a la música de períodos pasados, en general) a través de los manuscritos originales. Entre quienes, a partir de aquellas fechas, han optado por acercarse a *El Mesías* en particular y a la música de tiempos pasados en general acudiendo a los textos originales, buscando en los teóricos contemporáneos información sobre cómo interpretarla y aproximándose al sonido original empleando los instrumentos para los cuales esa música había sido pensada y creada, destaca especialmente la figura de Jordi Savall. Dicha línea de interpretaciones fundamentadas en términos históricos convive hoy con la de las interpretaciones más multitudinarias o con la de los conciertos participativos, mayoritariamente en época de Adviento, período del calendario litúrgico al cual ha quedado asociada principalmente la obra.

Todas estas formas de afrontar la interpretación de la obra, todas las maneras de escucharla y aprehenderla, todas las versiones que nos dejó de ella el autor, todas ellas, configuran lo que es hoy *El Mesías* en nuestro imaginario.

JOSEP MARIA VILAR

Traducción: Juan Gabriel López Guix



George Frideric Handel: (HWV 56) *Messiah* (1741): Part The Third. f.107r. Autograph Score [London, BL R.M.20.f.2]. British Library.

La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations dirigés par Jordi Savall pendant la répétition du concert *Messiah* au Palau de la Música Catalana, Barcelone, décembre 2017.
Photo : Toni Peñarroya

GEORGE FREDERIC HAENDEL
A la recerca de la llum
EL MESSIES

Per a entendre què va significar *El Messies* per al propi Haendel, ens hem de situar al moment de la seva crisi espiritual, financera i física, el 1737: fou l'any en què els principals teatres d'òpera, com el Haymarket o l'Òpera de la Noblesa (Nobility Opera) van fer fallida; el 13 d'abril, Haendel patí un atac de paràlisi; i el 20 de novembre moria la reina Carolina, la més constant de les seves protectores i una amiga fidel. A tot això cal afegir la terrible pressió contínua que li havia causat la doble responsabilitat com a músic i *impresario* durant tot l'any 1736 i el prodigiós volum de feina lliurat el 1737, que van vèncer la seva constitució robusta. Prou motius que n'hi havia, perquè des de gener s'anaren succeint les estrenes: *Partenope*, *Arminio*, *Parnassso in Festa*, *Alexander's Feast*, *Il Trionfo* i *Esther*, on interpretà, per gran alegria dels espectadors, els seus *Concerts per a orgue*, esdevinguts un dels principals elements del seu èxit. Tot just havia enllestit *Berenice*, Haendel arranjà un nou *pasticcio*: *Didone abbandonata*. Però aquesta vegada, no en pogué realitzar l'estrena, prevista per al 13 d'abril: restà paralitzat a tot el costat dret, i la seva ment afectada; el colós d'ahir quedava prostrat, en estat llastimós. El 14 de maig, el London Evening Post anunciava la notícia de la malaltia que, "si no es produeix guarició, podria privar el públic de belles composicions". En homenatge al músic, la família reial assistí a l'estrena de *Berenice*, el 18 de maig. Tanmateix, sense el seu director, l'empresa fracassà. Se'n feu una darrera representació el 15 de juny, en benefici del compositor. Uns dies més tard, el conjunt es va desfer, i Strada i Conti van deixar Londres. L'11 de juny, la Nobility Opera també tancava les portes.

Com molt bé indica Jean-François Labie, la vida de Haendel presentà un caire molt particular, aquell 1737: "Arriba al punt més baix de la seva carrera. Per a molts, és un home acabat. Tot allò que havia construït amb audàcia, obstinació i prodigiosa autoconfiança sembla esfondrar-se. Per altra banda, aquell mateix any seria l'inici d'una nova carrera, el començament d'un ascens cap a una glòria encara més gran i més definitiva que la que havia conegut fins aleshores." Així doncs, sorgeixen diverses preguntes: fins a quin punt el canvi profund que es produeix a partir d'una espantosa crisi de salut ja era latent des de feia mesos? O era la febre per reeixir, la ràbia per estar encara impedit, contrariat en els seus projectes, menystingut pels mediocres que li impedien d'analitzar objectivament les raons del comportament del públic i de veure les possibilitats d'una autèntica innovació, l'oratori? Aquest gènere musical s'anava imposant amb força creixent com un divertiment, la connotació religiosa del qual ressonava cada vegada menys, mentre l'òpera italiana era penalitzada a causa dels prejudicis puritans de la noblesa i de la burgesia comerciant, properes al poder.

En tot cas, no ens han de sorprendre massa les al·lusions a la seva malaltia i a un seguit de trastorns mentals, citades per John Mainwaring a les seves *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*: "El seu braç dret se li ha tornat completament inútil després d'un atac de paràlisi; i és millor oblidar, que no pas recordar, que en múltiples ocasions es manifestava el torbament que afectava els seus sentits, a vegades durant molt temps. Les pèrdues més violentes de l'enteniment solen esdevenir-se quan les facultats més pronunciades resten cap per avall." No se sap res de la vida de Haendel durant els seus mesos de malaltia, llevat d'algunes vagues indicacions de Mainwaring que el descriuen com un pacient difícil. Després de ser-li recomanades aigües termals, l'1 de setembre retirà 150 lliures del seu compte i marxà sobtadament a Aquisgrà per a rebre cures intensives de banys de vapor tradicionals. És impossible saber amb exactitud què hi va passar, però el fet sorprenent és que es recuperà completament, de manera quasi miraculosa.

L'únic document que ens recorda els fets és el text de Mainwaring: "Hom pensava que el millor per a ell seria recórrer als banys de vapor d'Aquisgrà, on s'estava prop de tres vegades el temps habitual. Tothom qui conegui res d'aquests banys es podrà fer una idea, a partir d'aquest detall, de la seva sorprenent constitució. Suava més que hom pot imaginar. La seva guarició, tant per la seva forma com per la seva rapidesa, va ser vista com un

miracle per les monges. Quan, poques hores després que sortís del bany, el sentien tocar l'orgue, tant des de l'església principal com des del convent, d'una manera com mai havien sentit abans, resultava prou natural que aquestes persones arribessin a tal conclusió. Si bé el seu cas quedava d'aquesta manera resolt ben de pressa, i si bé es podia considerar completament guarit, li semblava prudent restar unes sis setmanes a Aquisgrà, que és el temps més curt que se sol preveure per als casos greus."

Però la intensitat de la cura a Aquisgrà i les seves aigües sulfuroses no sembla que fos l'únic aspecte important; com indica Jean-François Labie, "tenia, abans que res, necessitat de repòs. La seva estada lluny de Londres i del seu tràfec li aportà precisament això; les ganes de viure, aquest tret dominant de la figura haendeliana, es tradueix en l'ardor amb què seguí el seu tractament, al triple del ritme normal. En voler-se guarir, ja estava guarit. Fou el propi miracle que anà al seu encontre."

El 28 d'octubre, el London Daily Post va poder anunciar el seu retorn, "esperat d'un moment a l'altre"; el 7 de novembre, publicava: "Mr. Haendel ha tornat d'Aquisgrà, i la seva salut ha millorat considerablement." Així doncs, el vell lleó es disposava a lliurar nous combats. El 13 de novembre, es llançà a compondre una nova òpera, *Faramondo*, però la mort de la reina Carolina, cinc dies més tard, li tombà els plans. La coneixia des del seu viatge de nen a Berlín. Desapareguda la reina, perdia d'un sol cop una amiga estimada i un suport eficaç. Per a Haendel, fou un dol personal. Amb el *Funeral Anthem*, ens ha deixat una de les seves obres més personals i més riques, que reflecteix a bastament tots els seus sentiments i que sorprèn que sigui tan poc coneguda.

Aleshores, i ateses les dificultats que trobava per a muntar les seves òperes, Haendel s'acostà progressivament a l'equivalent religiós del gènere: l'oratori i també la música instrumental. Preparà els *Six Concertos for Organ Opus 4* i anuncià les *Seven Sonatas for Two Violins or German Flute, opera quinta*. Entre el 23 de juliol i el 27 de setembre, escrigué l'oratori *Saul*, i el 9 de setembre emprengué una nova òpera, que abandonaria ràpidament, per explotar la vena religiosa, com si l'empenyés una força invisible. En un mes, de l'1 d'octubre a l'1 de novembre, compongué una nova obra cabdal, *Israel in Egypt*; el mateix any, escrigué els *Dotze concerts per a instruments de corda op. 6*, mentre les seves últimes obres foren fracassos de públic i econòmics.

"Aplaudit per la seva música de cambra, pels seus concerts i oratoris –es pregunta Jean Gallois–, no es veuria Haendel qüestionat per les seves òperes? Per gust i per orgull, es negà a donar-se per vençut, i el 22 d'octubre de 1740 feu un nou intent amb la creació d'*Imeneo*, i el 10 de gener següent, amb *Deidamia*. Aquesta vegada, hagué d'entrar en raó: el públic li havia girat l'esquena. La primera òpera només durà dues funcions, i la segona, tres. La seva aventura operística s'acabava amb un doble fracàs. La moda havia canviat, i el públic s'apartava ara d'una forma, d'un estil i d'un llenguatge que ja li semblava d'una altra època. El primer blanc de la crítica era l'òpera, i el següent, Haendel. Les classes altes s'hi mostraven hostils, i la burgesia el qüestionava fins al punt d'organitzar banquets el dia dels seus concerts i pagar persones perquè estripessin les seves pancartes. En aquestes condicions, calia guardar certa distància entre el públic i ell."

Al llarg de tota la seva vida, Haendel compongué 32 oratoris, un gènere de composició basat en texts bíblics, que desenvolupà com un ampli fresc sonor, al qual aportà una veritable dimensió dramàtica. Tanmateix, fou a partir del nou "llibret" de Charles Jennens, compost per un mosaic de manlleus de la Sagrada Escriptura, que Haendel s'inspirà per a compondre el seu *Messies*, una obra que superava totes les categories conegudes: aquest "gran oratori sacre" li valdria la glòria, per damunt de qualsevol altra obra seva.

Tanmateix, el mateix títol *Messiah* es presta a confusió, perquè tal com ho explica jocosament Jean-François Labie, Jesucrist hi és tan absent com l'Arlésienne de l'obra homònima de Bizet. Pel que fa a la denominació d'oratori, sembla adaptar-se menys a aquest vast fresc sonor que la de "contemplació", que Telemann trià per al seu propi *Messies*. Tal com observa Olivier Rouvière, aquest nou text de Jennens "no dona lloc a cap 'intriga' ni traça cap personatge: Jesucrist no hi apareix, no hi pren la paraula i tan sols hi és anomenat explícitament una vegada, al penúltim cor! El text no imposa cap divisió en quadres, escenes o números. Com a màxim, hom pot considerar que les seves tres parts de llargària desigual corresponen als tres 'esdeveniments' que la litúrgia cristiana considera essencials: la primera part, que remet sobretot a les profecies d'Isaïes i als evangelis, se centra en l'episodi de la Nativitat; la segona part, la més fosca, on dominen els fragments dels salms, evoca la Passió i l'Ascensió; i la tercera part, la més breu, és dedicada a la Resurrecció i al Judici Final. La cinquantena de fragments conjuntats per Jennens, molts dels quals els fidels coneixien de memòria,

presenten certament un llenguatge pictòric, evocador i sonor, però concebut més aviat per a l'arenga que per al cant, sovint primitiu en el seu vocabulari i mancat d'estructura poètica."

Tot recordant les paraules de Haendel transmeses per Hawkins –"vaig tenir la impressió de veure tot el cel obert davant meu, i el propi Déu totpoderós"–, tot fa pensar, com ho suggereix Jean-François Labie, "que Haendel era ben conscient de tot allò que *El Messies* aportava de nou a l'àmbit musical, i encara més a la dramatúrgia religiosa. Sorgeix una hipòtesi temptadora: tal com *Athalia*, el primer oratori en què invertí una part d'ell mateix, buscant desviar-se dels camins marcats, havia sigut estrenat a Oxford abans de ser presentat al judici dels londinencs, hauria volgut assajar a una ciutat que no fos Londres una obra tan radicalment nova com *El Messies*. El convit a Dublín li'n donava l'ocasió. Tant se valia de quina gran ciutat britànica de províncies es tractés –Dublín o Oxford–, l'essencial era poder disposar d'un camp de proves."

Tal com ens explica Jean Gallois, "el bon poble de Londres, per la seva banda, no es preocupava massa per aquestes qüestions, i als jardins de Mrs. Cooper, i encara més a Vauxhall, aplaudia la *Fireworks Music* extreta de l'òpera *Atalanta*. Per la seva banda, el músic compongué febrilment dos nous monuments: *El Messies*, escrit en vint-i-quatre dies [...] i *Samson*." Després de rebre el text de Jennens un temps més tard, el 10 de juliol de 1741, Haendel es posà a treballar en *El Messies* el 22 d'agost. La partitura original, de 259 pàgines, presenta senyals de precipitació, com taques, gargots i altres errors no corregits, però el nombre d'errades és remarcablement baix per un document d'aquesta extensió. Les seves anotacions indiquen que va acabar la primera part pels volts del 28 d'agost, la segona el 6 de setembre i la tercera el 12 del mateix mes. Després de dos dies de correcció, acabà el treball el 14 de setembre. Acte seguit, s'ocupà de *Samson*, que completà el 29 d'octubre. "El 31, desafiant tothom –prossegueix Gallois–, se n'anà capalt al Haymarket a escoltar *Alessandro in Persia*, un *pasticcio* sense valor que, com si es tractés d'una capa d'arlequí, aplegava fragments de Johann Aldoph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani i Guiseppe Scarlatti… Cinc dies més tard, tot responent al convit de William Cavendish, tercer duc de Devonshire i lord lloctinent d'Irlanda, Haendel marxava de Londres cap a Dublín."

L'estrena del *Messies* tingué lloc el migdia de dijous, 13 d'abril de 1742, a la New Music-Hall dublinesa, una sala força modesta amb sis-centes localitats. Per a l'ocasió, Haendel havia repartit les àries de l'obra entre un nombre de solistes superior a l'habitual avui dia: dues sopranos, tres contralts (una dona i dos homes), dos tenors i dos baixos. La gira irlandesa de Haendel fou tan triomfal i l'expectativa que suscità el seu oratori tan gran, que hom hi feu encabir un públic més nombrós, tot recomanant a les dones que portessin vestits sense mirinyacs i als homes que no duguessin espasa. Hom estimava que aquest petit sacrifici de vanitat permetria fer-hi lloc per a cent persones més.

No fou tan evident per a Haendel, quan amb motiu de l'estrena londinenca del *Messies*, el març de 1743, la ciutat es mostrà menys clement que Dublín: quan el compositor decidí recuperar la seva partitura, tingué la cura de no anunciar enlloc el títol d'una obra que presentà senzillament com a "oratori religiós", per a no indisposar l'arquebisbe ni les ments devotes. Debades. Els libels de protesta se succeïren en massa: "Un oratori és un acte religiós o no és oratori", subtilitzava un crític. "Si ho és, em pregunto si el teatre és un temple adient per a la seva celebració. Però si no es tracta d'altra cosa que un divertiment i d'una manera d'entretenir-se, quina profanació del nom i de la paraula de Déu!" Cal atribuir el fracàs londinenc del *Messies* al nombre excessiu de cors (20 en 52 números), com diu Jean-François Labie, que recorda que el fresc coral *Israel in Egypt* havia corregut la mateixa sort? O potser a la modernitat d'una partitura que no presentava cap trama dramàtica, però que tampoc encaixava dins els codis de la litúrgia? Una de les crítiques més injustes i incomprensibles vingué del seu propi llibretista, Charles Jennens, quan s'adreçà a un corresponsal desconegut: "Us mostraré un recull que he lliurat a Haendel; s'anomena *El Messies* i hi dono un valor especial. N'ha fet una peça bonica, però ni de lluny tan bona com hauria de ser-ho. Amb prou feines li he pogut fer corregir algunes de les faltes més grosses de la seva composició; però en canvi, s'ha obstinat a voler conservar-ne l'obertura, alguns fragments de la qual són indignes d'ell, i encara més del *Messies*."

La guerra dels libels duraria alguns mesos, fent un molt mal servei a l'èxit de l'oratori. Ben a l'inrevés dels concerts d'Irlanda, que foren un veritable triomf, Haendel va haver de limitar a Londres les audicions del *Messies* a dues representacions el 1743, sense poder-ne fer cap el 1744. Tanmateix, Haendel creia en la seva obra, que

recuperava gairebé cada any, fins que finalment li arribà l'èxit, a mitjan dècada de 1750. Hom diu que el propi rei Jordi II s'aixecà, durant la primera representació, en sentir l'esclat de joia de l'Al·leluia (la paraula "al·leluia" s'hi compta 70 vegades i s'hi canta *For the Lord God omnipotent reigneth*). D'aquesta manera, s'inicià la tradició britànica, seguida també a Amèrica del Nord, Noruega i altres indrets, que insta la sala a aixecar-se en aquest moment en cada execució en concert.

El Messies acompanyà Haendel fins a la seva mort: també es tracta de l'última obra dirigida pel compositor, ja cec, vuit dies abans del seu decés, el 6 d'abril de 1759. Com indica Olivier Rouvière, "aquestes representacions s'aprofitaven per a remodelacions contínues, sobretot pel que fa a les àries. En totes les seves versions, l'oratori conserva tanmateix les seves úniques dues àries da capo (ABA, forma privilegiada per l'òpera), mentre procedeix a profundes meditacions a les parts dedicades a la Passió i a la Resurrecció. 'He was despised' per a contralt, amb la seva línia despullada i picada que descriu de manera corprenedora el suplici de Jesucrist, 'abandonat' per l'orquestra, presenta una part central més breu i gairebé horrífica, amb cromatismes i una descripció realista de les fuetades. En canvi, les parts principals de 'The trumpet shall sound' despleguen un implacable duel entre la trompeta del Judici i la veu baixa, mentre la part central, solament acompanyada pel continu, descriu amb calma glaçadora el món després de l'Apocalipsi."

Des d'un punt de vista orquestral, *El Messies* constitueix un dels oratoris de Haendel més austers: a la primera representació, el saxó distribuí les àries entre nou solistes i emprà una orquestra de corda de tan sols tres parts, complementada per dues trompetes i percussió, utilitzades de manera aïllada. A Dublín no van figurar oboès, ni tampoc segurament fagots, que formaven part dels efectius tradicionals de l'època; de la mateixa manera, hi van faltar la flauta, la trompa, el trombó, l'arpa i qualsevol d'aquells instruments rars que presenten altres partitures haendelianes. Si bé no se sap quina va ser la instrumentació exacta amb què fou estrenada l'obra, és probable que els efectius comptessin amb una vintena de músics. És cert que l'obra passà per diferents estats en vida de Haendel, i fins i tot de la seva pròpia lletra, com ho testimonia una partitura autògrafa del 1741; una còpia datada un any més tard coincideix indubtablement amb l'execució original, així com el famós material anomenat "del Foundling Hospital" (1754), llegat per testament a aquesta

institució i que correspon a les interpretacions que hi foren dirigides pel compositor o pels seus assistents durant la dècada de 1750. Així doncs, *El Messies* ha esdevingut el més conegut de tots els seus oratoris, i el seu èxit popular restaria per sempre més innegable: des de l'època de Haendel, ha sigut interpretat de manera contínua a Gran Bretanya, tot i ser originalment un dels seus oratoris més austers des d'un punt de vista orquestral. En canvi, des del 1784, vint-i-cinc anys després de la mort del compositor, *El Messies* és executat a l'abadia de Westminster a càrrec de 175 instrumentistes i 300 coristes, mentre que el 1883, les interpretacions al Crystal Palace aplegaren més de quatre mil músics: així doncs, la "tradició" s'ha emparat de l'obra amb una desimboltura desconcertant, testimoni de la seva adaptabilitat, però contribuint a desfigurar-la per molt temps.

Per a realitzar la nostra versió, hem fet servir com a base la partitura autògrafa conservada a la British Library de Londres amb la signatura R.M.20.F.2, complementada amb la incorporació de les veus d'oboè que es troben a les parts instrumentals manuscrites utilitzades a la versió interpretada el 1754 al Foundling Hospital. La versió que presentem aquí ha sigut preparada durant la residència de Le Concert des Nations a La Saline Royale d'Arc-et-Senans, seguida pels concerts interpretats a Dôle, Besançon, París (Philharmonie), la Capella Reial de Versalles (lloc d'enregistrament) i Barcelona (Palau de la Música Catalana).

El Messies de Haendel ha esdevingut un dels oratoris més populars de tots els temps, gràcies a l'extraordinària bellesa i a la riquesa dels seus cors, àries i recitatius, però també pel fet de ser una de les poques composicions antigues, com el *Miserere* d'Allegri, que ha sobreviscut l'oblit del temps, aquesta amnèsia tan característica que colpeix sense excepció totes les músiques anteriors al classicisme fins al redescobriment de l'obra de J. S. Bach, amb motiu de la interpretació de la seva Passió segons Sant Mateu a Berlín, el 1829, sota la direcció de Felix Mendelssohn Bartholdy, aleshores un jove director de 20 anys.

Totes les formes d'expressió i de declamació vocal i instrumental característiques del llenguatge barroc són desplegades al *Messies* de Haendel amb una meravellosa diversitat. Ens trobem davant una sublim meditació musical que supera la simple narració, per accedir –lluny del realisme de Jesús– al propi misteri de la creació i

la redempció, a través d'una triple reflexió sobre el combat entre la llum i les tenebres, la redempció de la humanitat i finalment la relació entre Déu i l'home.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11 de setembre de 2019

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Gallois, Jean. *Haendel*. Éditions Solfèges/Seuil. París 1980.
Labie Jean-François. *G. F. Haendel*. *Diapason*. Éditions Robert Laffont. Paris 1981.
Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, Londres 1760.
Müller von asow, Hedwig, i Müller, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.
Raugel, Félix. *Georges Frédéric Haendel*. Histoire de la Musique, Encyclopédie de La Pléiade. Vol. I (p. 1863-1881). Éditions Gallimard. París 1960.
Rouviere Olivier. *Le Messie de Haendel*. Notes del programa. Concerts a la Capella Reial, Versalles, 18 i 19 de desembre de 2017.

Jordi Savall et au fond Lluís Vilamajó pendant la répétition au Palau de la Música Catalana, Barcelone.
Photo : Toni Peñarroya

El Messies en el nostre imaginari

Sens dubte ens trobem davant d'una peça cabdal de l'anomenada música clàssica. Georg Friederich Handel n'és un dels compositors més reputats i coneguts, i *El Messies* és, alhora, la seva obra més coneguda i l'oratori més popular de la història del gènere.

Tot i això, es tracta d'un oratori que dista molt del que és habitual en aquest gènere. A principis del Barroc, l'església catòlica va saber articular l'oratori com a rèplica al gran auge que estava vivint l'òpera: si aquesta teatralitzava amb música històries profanes, sobretot de l'antiguitat clàssica, aquell ho va fer principalment amb relats bíblics, però sense teatralització, cosa que en molts casos comportava la necessitat d'un narrador. *El Messies* es refereix a la vida de Jesucrist, però des dels mateixos textos bíblics que el llibretista Charles Jennens desmunta i torna muntar en un nou format, sense rols dramatitzats ni diàlegs, ni una versificació predeterminada com era habitual en l'oratori.

Handel va rebre el llibret a finals de 1739 en un moment especial de la seva vida. Nascut a la ciutat alemanya de Halle el 23 de febrer de 1685, abandonà la seva ciutat el 1703 i només hi retornà ocasionalment. Després de visitar grans centres operístics centreeuropeus, el 1706 ja era a Itàlia, on esdevingué un autèntic especialista en la composició d'òperes italianes. Després d'una estada breu a Düsseldorf, la tardor del 1710 visità Londres per primera vegada, retornà breument al continent i, el 1712, s'instal·là definitivament a la capital britànica, ciutat on arribà a ser veritablement venerat en vida. Tot i que Handel va compondre en absolutament tots els

gèneres de la música del moment, fins a la dècada de 1730 va ser reconegut sobretot per les seves òperes italianes. Però l'any 1728 es va estrenar *The Beggar's Opera*, que va allunyar dels models italians el gust operístic dels londinencs. Tot i els seus intents, vers el 1732, la seva posició dominant en el panorama operístic londinenc trontollava, i va anar dirigint la seva dedicació cap als oratoris en anglès, gènere que ja havia conreat des del 1718.

Handel va compondre *El Messies* entre el 22 d'agost i el 14 de setembre de 1741. Tot i que, certament, ens sembla quasi impossible que s'hagi pogut escriure una obra així en tan poc temps, aquests eren terminis habituals en aquella època i, sobretot, en Handel. Poc després, el mes de desembre, marxava cap a Dublín per a una gira de concerts i oratoris que durà fins el juny de 1742. Allí, el 13 d'abril, estrenava aquest oratori, després d'un assaig públic el dia 9. La segona representació hi va tenir lloc el 13 de juny.

Jennens escriu el seu llibret amb un concepte molt original i amb un propòsit didàctic: explicar que Jesús era el Messies anunciat pels profetes. Per representar la duplicitat temporal que significa explicar la figura de Jesucrist des de l'òptica dels que, uns segles abans, l'havien anunciat, no utilitza els textos dels evangelis sinó molt més subtilment –sobretot– textos de l'Antic Testament que anunciaven allò que hauria de venir. Així, la vida de Jesús com a tal queda com un rerefons perquè bona part de la narració ni és directa ni és dramatitzada.

El llibret i l'obra estan concebuts com una òpera en tres actes. La primera part culmina amb la Nativitat. La segona –la més narrativa– correspon a la passió, mort, resurrecció i ascensió de Crist; per això, l'esclat que constitueix l'Al·leluia és aquí i no al final. La tercera conté la promesa de la redempció, el judici final, la victòria sobre el mal i la mort –els grans temes de la doctrina cristiana– i l'aclamació final de Jesucrist.

Cada part està dividida en escenes, cadascuna de les quals agrupa un nombre variable de moviments musicals: recitatius i àries –gèneres derivats de l'òpera– i cors; aquests –amb la seva lluminositat i esplendor, a l'estil dels que anteriorment havia compost per a odes, òperes i altres oratoris– subratllen i glosen les afirmacions dels passatges solistes. Només en alguns passatges de la primera part, els recitatius, àries i cors s'ordenen així; a la

segona, aquesta organització es desmunta en bé de la narració. A part, hi ha dos números instrumentals: el primer és la Simfonia/Obertura inicial, que segueix l'estructura de l'obertura francesa consistent en una introducció breu en estil homofònic i ritme molt marcat, i un *allegro* d'estil fugat; l'altre és la *pifa*, que divideix la primera part: un breu fragment per a corda sola, en estil pastoral, a la manera de les peces que els *pifferari* tocaven per Nadal pels carrers de Roma.

Els textos dels quals parteix Jennens són dels profetes Isaïes, Malaquies i Ageu, i dels evangelis de Mateu i Lluc pel que fa a la primera part; les fonts de la segona són d'Isaïes, de l'evangeli de Joan, dels llibres dels Salms i de les Lamentacions, de les cartes de Sant Pau als hebreus i als romans, i de l'Apocalipsi; i les de la tercera, igualment de l'Apocalipsi, el llibre de Job, i les cartes de Sant Pau als romans i als corintis, sempre en una barreja hàbil i encaminada al seu propòsit didàctic.

Handel hi fa un ús molt sobri d'efectius sonors: un cor en les quatre veus habituals, quatre solistes vocals (de fet, el nombre de solistes varià en les diferents interpretacions que l'autor va dirigir en vida) i un grup instrumental amb violins, viola, baix continu (violoncel, contrabaix, clavicèmbal i orgue), oboès, trompetes i timbales. Malgrat aquesta austeritat tímbrica, Handel juga bé els seus recursos en favor de l'expressivitat, com quan el *tremolo* dels violins expressa les flames de "For he is like a refiner's fire" a *But who may abide*, o quan les trompetes apareixen per primer cop a *Glory to God* (sabem que hi són però no les hem sentit encara) i ho fan sense les timbales, com per subratllar la llunyania del cor d'àngels que ho canta.

Igualment brillant és el tractament de les veus, tant solistes com –sobretot– als cors; en ells, l'autor s'expressa especialment a gust, lluny del patró formal de l'ària, i sovint fent ús d'unes cèl·lules breus que es desenvolupen donant lloc a estructures extenses, com succeeix a l'*Al·leluia*. D'altra banda, l'ús que fa del figuralisme –expressió del sentit del text amb figures musicals, ja siguin rítmiques, melòdiques i/o harmòniques– és molt notable. És el cas del contrast entre "crooked" (torçat) i "straight" (recte) a *Ev'ry valley shall be exalted*; o entre "yoke" (jou) i "easy" (fàcil) a *His yoke is easy*, que s'expressen amb sons greus i aguts, respectivament. En altres moments, els sons greus il·lustren la foscor, com succeeix a *For behold*, el recitatiu de baix que expressa com la

foscor va cobrir la terra, i a l'ària que segueix, *The people that walked in darkness*, també per a baix. Handel actua de manera semblant a *Glory to Lord*: "Glory to Lord in the highest" (Glòria a Déu a les altures) és interpretat per sopranos, contralts i tenors, com per representar el cor d'àngels que canta, i contesten el baixos amb "and peace on earth" (i pau a la terra); això, i la primera aparició de les trompetes –aquí sense timbales– reforcen aquesta imatge de cor celestial sentit des de la terra. A *All we like sheeps* (Tots nosaltres com ovelles) quasi podem veure els xais esvalotats, pasturant sense rumb, coincidint entre ells com per casualitat, però trobant-se en l'unísson final com a poble de Déu. A *But who may abide* (Però qui pot suportar) hi destaquen tant la riquesa de la paleta dramàtica inherent a l'alternança de lents i ràpids, com la representació de les flames ja esmentada. El figuralisme també es fa evident als llargs melismes ornamentals sobre el mot "rejoice" (alegreu-vos) a *Rejoice greatly.*

Després de la seva estrena i reposició a Dublín, aquell mateix any l'obra es va interpretar al Covent Garden de Londres, amb un èxit menor. Al llarg de la seva vida, Handel la va dirigir en 36 ocasions, amb canvis freqüents, de manera que, avui, no hi ha una versió de l'obra que puguem considerar definitiva. Entretant, la tradició d'interpretar-lo anualment s'iniciava el 1750 al Foundling Hospital, amb caràcter benèfic.

La història de l'obra amb posterioritat a la mort de l'autor és la que explica, en bona mesura, la seva rellevància actual. A partir del 1768 es començà a interpretar fora del Regne Unit, i el 1784 està documentada la primera interpretació que mostra una preocupació per augmentar les dimensions dels efectius sonors, amb 525 intèrprets; els anuncis d'una interpretació del 1787 ja prometien que s'hi podrien sentir 800 intèrprets. Al mateix temps, se'n fan reorquestracions, més en el gust del classicisme; la de Mozart de l'any 1789 n'és un exemple.

Ja al segle XIX, al Great Handel Festival que va tenir lloc el 1857 al Crystal Palace de Londres van participar 2765 cantors i 460 instrumentistes. Bernard Shaw, en la seva faceta de crític musical, desaprova aquestes versions propenses al gegantisme per la seva poca qualitat, però les nombroses societats corals de l'època victoriana les sustenten. D'altra banda, aquelles mostres del que avui fàcilment considerem desmesura artística servien d'aparador a l'agenda política de l'imperi britànic de l'època victoriana. A més, aquest fet va coincidir

amb la fixació del que avui coneixem com a "música clàssica", amb el seu corresponent cànon de compositors i d'obres. Són moments en què el *music business* es configura amb força en el panorama de la música occidental, i sorgeix la necessitat de crear un públic fidel que pugui omplir els grans auditoris, que també tenen magnituds creixents, i que sigui coneixedor d'un repertori acotat, que és el que les orquestres i societats corals els oferiran repetidament. I *El Messies* de Handel entra en aquesta llista, en aquest cànon de la música occidental, per la porta gran.

A la dècada de 1920 es comença a propagar la idea de tornar-se a apropar a l'obra (i a la música de períodes passats, en general) a través dels manuscrits originals. Entre els que, des d'aquelles dates, han optat per acostar-se al *Messies* en particular i a la música de temps passats en general acudint als textos originals, buscant informació sobre com interpretar-la en els teòrics contemporanis, i apropant-se al so original emprant els instruments per als quals aquesta música havia estat pensada i creada, destaca especialment la figura de Jordi Savall. Aquesta línia d'interpretacions fonamentades històricament avui conviu amb la de les interpretacions més multitudinàries o amb la dels concerts participatius, majoritàriament en temps d'advent, període del calendari litúrgic al qual l'obra ha quedat principalment associada.

Totes aquestes maneres d'afrontar la interpretació de l'obra, totes les maneres d'escoltar-la i aprehendre-la, totes les versions que ens en va deixar l'autor, totes elles, configuren el que avui és *El Messies* en el nostre imaginari.

JOSEP MARIA VILAR

Rachel Redmond *soprano* en répétition à la Chapelle Royale du Château de Versailles.
Photo : Philippe Matsas

Répétition du concert *Messiah* au Palau de la Música Catalana, Barcelone, décembre 2017.
Photo : Toni Peñarroya

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Auf der Suche nach dem Licht
DER MESSIAS

Um zu verstehen, was der *Messias* für Händel selbst bedeutet hat, müssen wir uns in den Moment seiner spirituellen, finanziellen und körperlichen Krise im Jahr 1737 versetzen. In jenem Jahr, als die wichtigsten Opernhäuser wie Haymarket und Opera of the Nobility bankrott machten, erlitt Händel einen Lähmungsanfall und am 20. November starb auch noch Königin Caroline, seine treueste Mäzenin und vertraute Freundin. Zu all dem kam der schreckliche ununterbrochene Druck seiner doppelten Verantwortung als Musiker und Impresario des Covent Garden Theaters, der ihn 1736 hindurch belastete, und die unglaubliche Menge von Aufträgen im Jahr 1737, Grundlage seiner soliden Position. Immerhin schuf er seit Januar in stetiger Abfolge Werke wie *Partenope, Arminio, Parnassso in Festa, Alexander's Feast, Il Trionfo* sowie *Esther*, in deren Zwischenakten er zum Entzücken des Publikums die Orgelkonzerte spielen ließ, die mittlerweile zu seinen erfolgreichsten Kompositionen zählten. Kaum hatte er *Berenice* beendet, arrangierte Händel ein neues *Pasticcio*: *Didone abbandonata.* Doch die Vollendung dieses Werks wurde in Frage gestellt: Am 13. April traf Händel eine Lähmung seiner ganzen rechten Körperhälfte; mit getrübtem Verstand war der Koloss von gestern nun ein beklagenswerter von Krankheit gezeichneter Mann. Am 14. Mai gab die „London Evening Post" seine Erkrankung bekannt, „die, sollte keine Heilung eintreten, das Publikum schöner Kompositionen berauben würde". Zu Ehren des Musikers besuchte die königliche Familie währenddessen am 18. Mai die Premiere von *Berenice.* Doch ohne seinen Chef ging das Opernhaus ein. Eine letzte Vorstellung wurde am 15. Juni zugunsten des Komponisten gegeben. Wenige Tage später ging das Ensemble auseinander, die Sopranistin Anna Strada und der Kastrat Gioacchino Conti verließen London. Am 11. Juni musste auch die Opera of the Nobility schließen.

Wie Jean-François Labie deutlich macht, war 1737 für Händel ein ganz spezielles Jahr: „er hat den Tiefpunkt seiner Karriere erreicht. Im Grunde ist er gescheitert. Alles, was er mit Mut, Unnachgiebigkeit und einem an Wunder grenzenden Selbstvertrauen aufgebaut hat, ist zusammengebrochen. Andererseits zeichnet sich noch im selben Jahr der Anfang einer neuen Karriere ab, der Beginn eines Aufstiegs zu noch viel größerem und nachhaltigerem Ruhm als er ihn bisher gesehen hat." Das wirft ein paar Fragen auf: Bis zu welchem Punkt war die tiefe, von einer bedrohlichen gesundheitlichen Krise ausgelöste Veränderung schon in den vorausgehenden Monaten latent vorhanden? Oder waren es das Fiebern nach Erfolg, die Wut über die ständigen Störungen, die Behinderung seiner Projekte, der Spott der Mediokren, die ihn daran gehindert hatten, objektiv die Ursachen für das Verhalten des Publikums zu analysieren und die Möglichkeiten einer eigenen Erneuerung im Oratorium zu erkennen? Diese Musikgattung wurde zunehmend als Unterhaltungsmusik wahrgenommen. Der religiöse Gehalt kam immer weniger zur Geltung, während die italienische Oper unter den puritanischen Vorurteilen des Adels und der geschäftlich eng mit der Macht verbundenen Bourgeoisie zu leiden hatte.

Auf jeden Fall sollten uns die von John Mainwaring in seinen *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* zitierten Erwähnungen von Händels Gebrechen und einer Reihe von geistigen Verwirrungen nicht allzu sehr überraschen: „Seinen rechten Arm konnte er infolge eines Schlaganfalls überhaupt nicht mehr bewegen, und der Grad seiner geistigen Verstörung äußerte sich bei zahlreichen Gelegenheiten, die man am besten vergessen sollte. Die heftigsten Geistesstörungen treten gemeinhin da auf, wo die glänzendsten Fähigkeiten umgestoßen worden sind." Über das Leben Georg Friedrich Händels in den Monaten seiner Krankheit ist gar nichts bekannt, mit Ausnahme einiger ungenauer Anspielungen von Mainwaring, die ihn als einen schwierigen Patienten beschreiben. Am 1. September schließlich – man hatte ihm einen Aufenthalt in einem Thermalbad empfohlen – hob er von seinem Konto 150 Pfund ab und brach unvermittelt nach Aachen auf, um sich in den traditionsreichen Dampfbädern einer intensiven Kur zu unterziehen. Was genau passiert ist, entzieht sich jeder genauen Kenntnis, überraschenderweise aber hat er sich vollständig und auf geradezu wunderbare Weise wieder erholt.

Das einzige Zeugnis über diese Zeit liefert der Text von Mainwaring: „Man nahm an, dass eine Kur in den Dampfbädern von Aachen für ihn das Beste sei. Seine Sitzungen dauerten dreimal länger als üblich. Wer die

Bäder kannte, konnte sich schon allein aufgrund dieser Tatsache eine Vorstellung von seiner umwerfenden Vitalität machen. Er schwitzte mehr, als man sich denken kann. Die Nonnen meinten, dass seine Heilung nur einem Wunder zu verdanken sei, sowohl was die Methode als auch die Schnelligkeit anbelangte. Wenn man Händel wie sie, einige Stunden nachdem er das Bad verlassen hatte, an der Orgel in ihrer Kapelle oder der Hauptkirche gehört hätte, würde man es nicht erstaunlich finden, dass sie bei ihrer geistigen Disposition zu einer solchen Schlussfolgerung gekommen waren. Auch wenn seine gesundheitlichen Probleme beseitigt schienen und er sich als völlig geheilt betrachten konnte, hielt er es für ratsam, ungefähr sechs Wochen in Aachen zu bleiben, entsprechend der bei ernsten Fällen empfohlenen Mindestzeit."

Doch es waren sicher nicht in erster Linie die Intensität der Kur in Aachen und dessen Schwefelbäder, die den Ausschlag gaben. Jean-François Labie bemerkt: „Vor allem brauchte er Ruhe. Die findet er bei seinem Kuraufenthalt weit weg von London und allen Scherereien; der Lebenswille, dieser so bezeichnende Charakterzug Händels, äußert sich nun in dem Ungestüm, mit dem er seine Behandlung betreibt, indem er den normalen Rhythmus verdreifacht; der Wille geheilt zu werden macht ihn gesund. Er selbst hat das Wunder gefunden."

Am 28. Oktober konnte die „Daily Post" Händels „stündlich erwartete" Rückkehr ankündigen, und am 7. November meldete sie: „Mr. Händel ist aus Aachen zurückgekehrt. Sein Gesundheitszustand hat sich merklich gebessert." Der alte Löwe bereitete sich bereits auf neue Kämpfe vor. Am 13. November stürzte er sich in die Arbeit an seiner neuen Oper *Faramondo*, aber der fünf Tage später eingetretene Tod von Königin Caroline durchquerte seine Pläne. Er kannte die Königin seit seiner in der Jugendzeit unternommenen Reise nach Berlin. Ihr Hinscheiden bedeutete für ihn zugleich den Verlust einer geschätzten Freundin und einer effizienten Unterstützung. Händels Trauer war tief empfunden. Mit dem *Funeral anthem* schuf er eins seiner persönlichsten und glanzvollsten Werke, ein Spiegel all seiner Gefühle, so dass man sich nur wundern kann, dass es so wenig bekannt geworden ist.

Angesichts der ihm nun entgegenschlagenden Schwierigkeiten, seine Opern zu inszenieren, wandte Händel sich allmählich dem sakralen Gegenstück der Gattung, dem Oratorium, zu, aber auch der Instrumentalmusik.

Er bereitete die *Six Concertos for Organ, Opus 4* für den Druck vor und kündigte die *Seven Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes: opera quinta* an. Zwischen dem 23. Juli und dem 27. September verfasste er das Oratorium *Saul*, am 9. September begann er eine neue Oper, die er aber sofort wieder aufgab, und kehrte wie von einer unsichtbaren Kraft getrieben zur Kirchenmusik zurück. Innerhalb eines Monats, zwischen dem 1. Oktober und dem 1. November, komponierte er ein neues Meisterwerk: *Israel in Egypt*, und noch im selben Jahr schrieb er *12 Concerti Grossi, Op.6*, Konzerte für Streichorchester. Währenddessen fielen seine letzten Opern beim Publikum durch und wurden ein finanzieller Misserfolg.

„Da seine Kammermusik, seine Konzerte und Oratorien überall Beifall fanden, musste Händel sich in dieser Lage nicht vor allem als Opernkomponist abgelehnt fühlen?" fragt sich Jean Gallois. „Aus Stolz und aus Neigung weigerte er sich, seine Niederlage einzugestehen und machte am 22. Oktober 1740 mit seiner Oper *Imeneo* einen neuen Versuch, gefolgt von *Deidamia* am 10. Januar. Diesmal tat er gut daran, zu Verstand zu kommen: das Publikum buhte ihn aus. Nur zwei Aufführungen erlebte die erste Oper, die zweite drei. Das Abenteuer Oper endete mit einem doppelten Misserfolg. Die Mode hatte sich gewandelt und das Publikum wollte nichts mehr wissen von einer Form, einem Stil, einer Sprache, die einem anderen Zeitalter anzugehören schienen. Zuerst wurden seine Opern angegriffen, dann Händel selbst. Die Oberschicht schnitt ihn kalt, die Bougeoisie ging sogar soweit, ausgerechnet am Tag seiner Konzertaufführungen Dinner zu organisieren und Leute zu bezahlen, damit sie die Plakate abrissen. Unter diesen Umständen brauchte Händel unbedingt eine Distanz zum Publikum."

Händels Lebenswerk umfasst 32 Oratorien, eine auf Bibeltexten fußende Musikgattung, die der Komponist unter Zugabe einer echten dramatischen Dimension zu breiten klingenden Fresken erweiterte. Doch es war das neue Libretto von Charles Jennens, ein Mosaik von Ausschnitten aus den Heiligen Schriften, die Händel zum *Messias* inspirierten, zu einem Werk, das alle bekannten Kategorien sprengt. Es ist dieses „Oratorio sacro", das ihm unsterblichen Ruhm einbrachte, mehr als je ein anderes seiner Werke.

Der Titel *Der Messias* ist allerdings irreführend, denn wie schon Jean-François Labies witzelnd bemerkt, ist Christus darin so abwesend wie die „Arlésienne" im gleichnamigen Werk von Bizet. Die Klassifizierung als

Oratorium scheint dem breiten Klangfresko noch weniger angemessen als die von Telemann für seinen *Messias* gewählte Bezeichnung „kontemplativ". Wie Olivier Rouvière beobachtet, „gibt es in dem neuen Text von Jennens keine Handlung und keine der erwähnten Personen tritt leibhaftig auf – Christus erscheint nicht, ergreift nicht das Wort und wird nur einmal ausdrücklich erwähnt, nämlich im vorletzten Chor! Auf eine Einteilung in Akte, Szenen oder eine Nummerierung wird im Text verzichtet. Man kann höchstens vermuten, dass die drei Teile von unterschiedlicher Länge den drei in der christlichen Liturgie für wesentlich erachteten Ereignissen entsprechen: Der erste, hauptsächlich auf Prophezeiungen von Jesaja und den Evangelien beruhende Teil, dreht sich um die Geburt Christi; der zweite, düsterste Teil evoziert vor allem mit Auszügen aus den Psalmen die Leidensgeschichte und die Himmelfahrt Jesu; der dritte, kürzeste Teil ist der Auferstehung und dem Jüngsten Gericht gewidmet. Die ungefähr fünfzig von Jennens zusammengestellten Fragmente, die viele der Gläubigen auswendig kannten, werden zwar in einer evozierenden, klingenden Bildsprache dargeboten, doch meist entsprechen sie eher der gesprochenen Tirade als einem zu singenden Text. Ihre Wortwahl ist oft einfach und es mangelt an poetischer Form."

Denkt man an die von Hawkins überlieferten Worte Händels: „Mir war, als sähe ich den Himmel geöffnet vor mir und darin den allmächtigen Gott selbst", hat man allen Anlass zu glauben, dass Händel, wie Jean-François Labie annimmt, „sich sehr bewusst war, welche Neuerungen er mit dem *Messias* in die Musik brachte und erst recht in die Dramaturgie der Kirchenmusik. Man ist versucht, folgende Hypothese aufzustellen: So wie das erste Oratorium *Athalia*, in das er einen Teil seiner selbst gelegt hatte, als er seine niedergeschlagenen Sinne wieder aufrichten wollte, zuerst in Oxford vorgestellt wurde, bevor es dem Urteil des Londoner Publikums ausgesetzt wurde, mag Händel auch gewünscht haben, dass ein so radikal innovatives Werk wie der *Messias* die erste Probe in einer anderen Stadt als London bestehen sollte. Die Einladung nach Dublin bot ihm diese Gelegenheit. Eine der großen Provinzstädte Großbritanniens war so gut wie jede andere. Dublin oder Oxford, Hauptsache, es gab ein Experimentierfeld."

Jean Gallois berichtet: „Was das gute Londoner Volk betraf, so scherte es sich nicht um Probleme und applaudierte in den Gärten von Mrs. Cooper und erst recht in Vauxhall der *Fireworks Music* aus der Oper

Atalanta. Der Komponist seinerseits schrieb im Schaffensfieber zwei neue Monumentalwerke: den *Messias* (in vierundzwanzig Tagen) […] und *Samson.*" Kurze Zeit nachdem er am 10. Juli 1741 von Jennens den Text erhalten hatte, begann Händel am 22. August mit der Arbeit am *Messias.* Die 259 Seiten umfassende Originalpartitur weist einige Spuren der Eile auf, etwa Flecken, Federkratzer und nicht korrigierte Fehler, doch die Zahl der Fehler ist für ein Manuskript von so stattlichen Ausmaßen beachtlich niedrig. Den Anmerkungen ist zu entnehmen, dass Händel den ersten Teil um den 28. August herum beendete, den zweiten am 6. September und den dritten am 12. September. Nach zweitägiger Korrekturarbeit wurde die Arbeit am 14. September abgeschlossen. Direkt danach widmete Händel sich dem Oratorium *Samson*, das am 29. Oktober fertig wurde. Jean Gallois fährt fort: „Am 31. begab er sich, aller Welt die Stirn bietend, forsch zum Haymarket um dort *Alessandro in Persia* anzuhören, ein wertloses Pasticcio, in dem wie in einem Harlekinskleid Stücke von Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani und Giuseppe Scarlatti zusammengewürfelt waren. Fünf Tage später verließ Händel London und begab sich nach Dublin, einer Einladung von William Cavendish, dem dritten Duke of Devonshire und Lord Lieutenant of Ireland, folgend."

Die Premiere des *Messias* in Dublin fand am Donnerstag dem 13. April mittags in der New Music-Hall statt, einem ziemlich kleinen Saal mit sechshundert Plätzen. Händel hatte zu diesem Anlass die Arien auf eine größere Zahl von Solisten verteilt, als es heute üblich ist: zwei Soprane, drei Altstimmen (eine Frau und zwei Männer), zwei Tenöre und zwei Bässe. Händels Tournee in Irland war so erfolgreich, und die durch sein Oratorium erregte Aufmerksamkeit so groß, dass man beschloss, mehr Publikum einzulassen, wobei man den Frauen empfahl ohne Reifrock zu erscheinen und die Herren bat, kein Schwert zu tragen. Man schätzte, dass dieses kleine Opfer an die Eitelkeit hundert Personen mehr Eintritt gewährte.

So günstig war die Sachlage für Händel bei der britischen Aufführung des *Messias* im März 1743 nicht mehr, denn London zeigte sich weniger nachsichtig als Dublin. Zwar hatte Händel bei der Überarbeitung der Partitur Sorge getragen, den Titel seines Werks nicht zu nennen und es nur als *A New Sacred Oratorio*

anzukündigen, um den Erzbischof und die frommen Geister nicht gegen sich aufzubringen. Doch die Vorsichtsmaßnahme erwies sich als ungenügend. Es hagelte darum nicht weniger Protest in den Schmähschriften: „Ein Oratorium ist ein religiöser Akt oder es ist keins", mäkelte ein Gegner. „Wenn es sich um ein Oratorium handelt, dann frage ich mich, ob das Theater der geeignete Tempel zu seiner Feier ist. Doch wenn es sich einfach um ein Unterhaltungsstück und einen amüsanten Zeitvertreib handelt, dann haben wir es mit einer Profanierung des Namens und des Worts Gottes zu tun!" Muss man den Londoner Misserfolg des *Messias* auf die allzu große Zahl der Choreinlagen (20 von 52 Stücken) zurückführen, wie Jean-François Labie nahelegt, indem er daran erinnert, dass das Chorfresko *Israel in Egypt* das gleiche Schicksal erlitt? Oder lag es an der Modernität einer Partitur ohne dramatische Handlung, und ohne Rücksicht auf die Vorgaben der Liturgie? Eine der ungerechtesten und unverständlichsten Kritiken kam von Händels eigenem Librettisten Charles Jennens, der einem unbekannten Briefschreiber gegenüber äußerte: „Ich werde Ihnen eine Textsammlung zeigen, die ich für Händel zusammengestellt habe; das Werk heißt *Der Messias* und besitzt für mich einen besonderen Wert. Er hat daraus ein schönes Stück gemacht, aber bei weitem nicht so gut, wie es hätte sein können. Mit Mühe habe ich ihn dazu bringen können, einige der gröbsten Fehler seiner Komposition zu korrigieren, aber er bestand darauf, die Ouvertüre beizubehalten, obwohl einige ihrer Passagen eines Händels unwürdig sind und erst recht eines *Messias'*."

Der Krieg der Pamphlete zog sich über mehrere Monate hin und fügte dem Erfolg des Oratoriums erheblichen Schaden zu. Ganz anders als bei den wahrhaft triumphalen Konzerten in Irland musste Händel die Aufführungen des *Messias'* im Jahr 1743 auf zwei begrenzen, 1744 wurde keine zugelassen. Nichtsdestotrotz glaubte Händel an sein Werk und nahm es fast jedes Jahr wieder auf, bis ihm endlich nach 1750 der gebührende Erfolg beschieden war. Es heißt, dass König George II. beim ersten Hören des Chors aufstand, um den Ausbruch der Freude im *Hallelujah* zu erwarten (wo das Wort „Hallelujah" siebzig Mal wiederholt wird und wo es heißt *For the Lord God omnipotent reigneth*). So entstand der in Großbritannien, Amerika, Norwegen und an anderen Orten gepflegte Brauch, dass die gesamte Zuhörerschaft sich in diesem Augenblick des Konzerts bei jeder Aufführung erhebt.

Der *Messias* begleitete Händel bis zu seinem Tod: es handelt sich zudem um das letzte Werk, das der erblindete Komponist sechs Tage vor seinem Hinscheiden noch am 6. April 1756 dirigiert hat. Olivier Rouvière weist darauf hin, dass „die ständige Wiederaufnahme des Werks Gelegenheit zu andauernden Verbesserungen gab, besonders hinsichtlich der Arien. Bei allen Veränderungen bewahrte das Oratorium jedoch die beiden einzigen Dacapo-Arien (die Struktur ABA ist eigentlich eine der Oper vorbehaltene Form), ausschweifende Meditationen, die sich in den der Passion und Auferstehung gewidmeten Teilen behaupten. Die Arie *He was despised* für Alt mit seiner nackten und unterbrochenen Linie, die auf herzzerreißende Weise, vom Orchester „verlassen", das Flehen Christi beschreibt, hat einen kürzeren, geradezu schauerlichen Mittelteil mit Chromatismen und einer realistischen Wiedergabe der Peitschenhiebe. Umgekehrt entfesseln die Hauptteile der Arie *The trumpet shall sound* ein unerbittliches Duell zwischen der Trompete des Jüngsten Gerichts und der Bass-Stimme, während der nur vom Basso Continuo begleitete Mittelteil mit eisiger Kälte die Welt nach der Apokalypse beschreibt."

Was das Orchester betrifft, so ist der *Messias* ursprünglich eins der nacktesten Oratorien Händels. Bei der ersten Aufführung verteilte der Komponist die Arien zwar auf neun Solisten, aber man brauchte nur ein Streichorchester mit drei Stimmpartien, ergänzt von zwei Trompeten und Schlagzeug, die punktuell zum Einsatz kamen. Die Oboen und Fagotte, die sonst aus den traditionellen Orchestern der Zeit nicht wegzudenken sind, waren in Dublin nicht erforderlich. Es gab keine Flöte, kein Horn, keine Posaune, keine Harfe und auch keins der seltenen Instrumente, die in anderen Partituren Händels hervorstechen. Ohne die genaue Größe des bei der Aufführung eingesetzten Orchesters zu kennen, kann man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es sich um ungefähr zwanzig Musiker gehandelt hat. Gewiss, noch zu Händels Lebzeiten und von eigener Hand geschrieben kennt das Werk verschiedene Stadien. Das bezeugen ein Autograph aus dem Jahr 1741, eine ein Jahr später entstandene Kopie, die zweifellos mit der ersten Aufführung übereinstimmt, und das berühmte, nach dem „Foundling Hospital" benannte Material (1754), das dieser Institution testamentarisch vermacht wurde und die Interpretationen festhält, die dort vom Komponisten selbst oder seinen Assistenten in den 1750er Jahren dirigiert wurden. Der *Messias* wurde schließlich das

bekannteste von Händels Oratorien und seine Popularität sollte nie nachlassen. Auch nach Händels Zeit ist es in Großbritannien regelmäßig aufgeführt worden. Zeichnete es sich anfangs durch seine kleine Orchesterbesetzung aus, wird es seit 1784, fünfundzwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten, in der Abbaye of Westminster von zweihundertfünfundsiebzig Orchestermusikern und dreihundert Chorsängern aufgeführt; die 1883 im Crystal Palace stattgefundenen Aufführungen vereinten sogar mehr als viertausend Ausführende. Die „Überlieferung" hat sich also des Werks mit einer verwirrenden Zwangslosigkeit angenommen, wobei sie einerseits seine Anpassungsfähigkeit beweist, andererseits aber dauerhaft zu seiner Entstellung beiträgt.

Für unsere Interpretation haben wir die Handschrift der Partitur zugrunde gelegt, die in der British Library of London unter der Signatur R.M.20.F.2 aufbewahrt wird. Sie wurde ergänzt durch die Oboenstimmen, die man in den handschriftlichen Instrumentalpartituren der 1754 im Foundling Hospital aufgeführten Version findet. Die von uns präsentierte Fassung wurde im Rahmen eines Künstleraufenthalts des Ensembles Le Concert des Nations in der Königlichen Saline von Arc-et-Senans vorbereitet und danach in Dôle, Besançon, Paris (Philharmonie), La Chapelle Royale de Versailles (Ort der Aufnahme) und Barcelona (Palau de la Música Catalana) aufgeführt.

Der *Messias* ist dank der außerordentlichen Schönheit und Vielfalt seiner Chöre, Arien und Rezitative zu einem der populärsten Oratorien aller Zeiten geworden. Hinzu aber kommt die Tatsache, dass es, ähnlich wie das *Miserere* von Allegri, als eine der seltenen Kompositionen der Alten Musik das Vergessen überlebt hat. Die so charakteristische Amnesie trifft gewöhnlich ohne Ausnahme alle vor dem Klassizismus entstandenen Kompositionen, zumindest bis zur Wiederentdeckung des Werks von J. S. Bach durch die Aufführung der *Matthäuspassion* in Berlin im Jahr 1829 unter der Regie des damals zwanzigjährigen Dirigenten Felix Mendelssohn Bartholdy.

Alle für das Barock charakteristischen Ausdrucks- und Deklamationsformen der Instrumental- und Vokalmusik werden in Händels *Messias* mit bewundernswerter Vielfalt eingesetzt. Wir stehen vor einer

sublimen musikalischen Meditation, die über die bloße Erzählung hinausgeht, um jenseits einer realistischen Auffassung von Jesus zum Geheimnis der Schöpfung und Erlösung vorzudringen. Das tut sie mittels einer dreifachen Reflexion über den Kampf zwischen Licht und Dunkelheit, über die Erlösung der Menschheit und schließlich über das Verhältnis von Gott und den Menschen.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11. September 2019

Übersetzung: Claudia Kalász

AUSWAHLBIBLIOGRAFIE

Gallois, Jean. *Haendel*. Éditions Solfèges/Seuil. Paris 1980.

Labie Jean-François. *G. F. Haendel*. *Diapason*. Éditions Robert Laffont. Paris 1981.

Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, London 1760.

Müller von asow, Hedwig und Müller, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.

Raugel, Félix. *Georges Frédéric Haendel*. Histoire de la Musique, *Encyclopédie de La Pléiade*, vol. I, Éditions Gallimard. Paris 1960. pp. 1863-1881.

Rouviere Olivier. *Le Messie de Haendel*. Programmheft. Konzerte in der Chapelle Royale, Versailles, 18. und 19. Dezember 2017.

Damien Guillon *contre-ténor* en répétition du concert *Messiah* à la Chapelle Royale du Château de Versailles.
Photo : Philippe Matsas

Der Messias in unserer kollektiven Vorstellung

Zweifellos haben wir es hier mit einem Hauptwerk der sogenannten „Klassischen Musik“ zu tun. Der Komponist Georg Friedrich Händel ist einer ihrer anerkanntesten und bekanntesten Vertreter, *Der Messias* wiederum sein bekanntestes Werk und das populärste Oratorium in der ganzen Geschichte dieser Gattung.

Das ist um so erstaunlicher, als das Werk sich erheblich von den üblichen Oratorien unterscheidet. Zu Beginn der Barockzeit wusste die Kirche das Oratorium der damals gerade groß in Schwange kommenden Oper entgegenzustellen. Während die Oper profane Stoffe besonders der klassischen Antike musikalisch dramatisierte, verwendete das Oratorium biblische Texte, und zwar ohne sie zu dramatisieren, was in vielen Fällen einen Erzähler erforderlich machte. Im *Messias* geht es um das Leben Jesu Christi unter direkter Verwendung von Bibeltexten, die der Librettist Charles Jennens demontierte und wieder völlig neu montierte, ohne sie auf Rollen zu verteilen, in eine Dialog-Form oder ein bestimmtes Versmaß zu bringen, wie es sonst bei den Oratorien geschah.

Händel erhielt das Libretto Ende 1739 zu einem ganz besonderen Zeitpunkt seines Lebens. Am 23. Februar 1685 in Halle geboren, verließ er seine Geburtsstadt 1703 und sah sie fortan nur noch gelegentlich. Nachdem er große Opernzentren Mitteleuropas besucht hatte, befand er sich 1706 bereits in Italien, wo er sich zum erfahrenen Komponisten italienischer Opern entwickelte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Düsseldorf im Herbst 1710 besuchte er London zum ersten Mal, kehrte für kurze Zeit auf den Kontinent zurück und ließ sich 1712 endgültig in der britischen Hauptstadt nieder, wo ihm noch zu Lebzeiten tiefe Verehrung zuteil wurde. Zwar umfassten

Händels Kompositionen alle zu seiner Zeit verbreiteten Gattungen, er genoss aber bis 1730 vor allem als Komponist italienischer Opern Anerkennung. Nachdem 1728 *The Beggar's Opera* uraufgeführt worden war, entfernte sich der Operngeschmack der Londoner vom italienischen Stil. Allen Bemühungen zum Trotz geriet deshalb Händels dominierende Position in der Londoner Opernszene gegen 1732 ins Wanken, so dass er sich dem Genre des englischen Oratoriums zuwandte, dem er seit 1718 auch schon einige Kompositionen gewidmet hatte.

Den *Messias* komponierte Händel zwischen dem 22. August und dem 14. September 1741. Heute erscheint es uns fast unmöglich, ein derartiges Werk in so kurzer Zeit zu schreiben, doch das waren die damals üblichen Fristen, erst recht für Händel. Kurz danach, im Dezember, begab er sich nach Dublin zu einer bis Juni 1942 dauernden Konzertreihe, die Oratorien mit einschloss. Am 13. April wurde dort der *Messias* nach einer öffentlichen Probe am 9. April uraufgeführt. Die zweite Aufführung fand am 13. Juni statt.

Jennens' Libretto verfolgte ein originelles Konzept sowie einen didaktischen Zweck: Er wollte erklären, dass Jesus der von den Propheten angekündigte Messias war. Um die zwei Zeitebenen zu haben, die er für die Darstellung der Person Jesu Christi aus der Perspektive derer, die ihn Jahrhunderte zuvor angekündigt hatten, brauchte, verwendete er kaum Texte aus den Evangelien, sondern – viel subtiler – hauptsächlich Zitate aus dem Alten Testament mit prophetischen Vorhersagen. Dergestalt bildet das Leben Jesu Christi eine Art Hintergrund, denn ein Großteil des Textes ist weder direkt erzählt noch dramatisiert.

Das Libretto gliedert sich wie eine Oper in drei Akte. Der erste kulminiert in der Geburt Christi. Der zweite – mit dem größten erzählerischen Anteil – handelt von der Leidensgeschichte, dem Tod und der Wiederauferstehung Christi; deshalb findet sich der Freudenausbruch des *Hallelujah* hier und nicht am Ende des Oratoriums. Der dritte Akt enthält die Verheißung der Erlösung, des Jüngsten Gerichts, des Siegs über das Böse und den Tod – die großen Themen der christlichen Lehre – und den abschließenden Lobpreis Jesu Christi.

Jeder der drei Akte ist in Szenen unterteilt, die eine unterschiedliche Anzahl musikalischer Sätze enthalten: Rezitative und Arien – der Oper entlehnte Gattungen – sowie Chöre. Die Chöre unterstreichen und begleiten mit

ihrer Leuchtkraft und ihrem Glanz die Aussagen der Solopassagen, ganz im Stil der von Händel bereits für Oden, Opern und andere Oratorien komponierten Chormusik. Doch nur einige Passagen des ersten Teils gehorchen dieser Anordnung von Rezitativen, Arien und Chören. Im zweiten Teil zerfällt sie zugunsten der Erzählung. Außerdem gibt es zwei Einlagen mit Instrumentalmusik. Am Anfang steht eine Sinfonie/Ouvertüre, die dem Aufbau der französischen Ouvertüre folgend, aus einer kurzen homofonen Einführung mit markantem Rhythmus und einer *Pifa* im Stil einer Fuge besteht. Eine weitere *Pifa* unterteilt den ersten Akt. Dabei handelt es sich um ein kurzes Fragment nur für Streichinstrumente im pastoralen Stil nach Art der *Pifferari*, die zu Weihnachten in den Straßen Roms gespielt wurden.

Die von Jennens zusammengestellten Texte stammen im ersten Teil von den Propheten Jesaja, Maleachi und Haggai sowie aus den Evangelien von Matthäus und Lukas. Die Quellen des zweiten Teils sind Jesaja, das Johannesevangelium, die Bücher der Psalmen und Klagen, die Briefe des hl. Paulus an die Hebräer und Römer sowie die Offenbarung des Johannes. Der dritte Teil enthält ebenfalls Stellen aus der Offenbarung, zitiert das Buch Hiob sowie die Briefe des hl. Paulus an die Römer und Korinther, immer in einer gelungenen Mischung, die nie ihren didaktischen Zweck aus den Augen verliert.

Händel setzt sonore Effekte mit großer Nüchternheit ein. Zum Einsatz kommen ein Chor mit den üblichen vier Stimmen, vier Gesangssolisten (allerdings variiert die Zahl der Solisten in den verschiedenen Aufführungen, die Händel selbst zu Lebzeiten dirigiert hat) und ein Instrumentalensemble mit Violinen, Viola, Generalbass (Cello, Kontrabass, Cembalo und Orgel), Oboen, Trompeten und Pauken. Trotz der klanglichen Sparsamkeit gelingt es Händel, seine Mittel ausdrucksvoll einzusetzen, zum Beispiel, wenn das *Tremolo* der Violinen die Flammen des Verses „For he is like a refiner's fire" im Satz *But who may abide* imitiert oder wenn die Trompeten zum ersten Mal beim *Glory to God* erklingen (denn bis jetzt wussten wir nur von ihrer Existenz, wir haben sie noch nicht gehört), und zwar ohne Pauken, wie um die Ferne des Engelschors, der hier singt, zu unterstreichen.

Genauso brillant ist die Behandlung der Stimmen, sowohl der Solisten als auch ganz besonders des Chores. Der Komponist schwelgt hier in neuen Ausdrucksformen, weit entfernt vom Formmuster der Arie. Oft verwendet

er kurze Zellen, die er zu ausgedehnten Strukturen entwickelt, wie zum Beispiel im *Hallelujah.* Außerdem bedient er sich beachtlich oft musikalischer Figuren rhythmischer, melodischer oder harmonischer Art, mit denen er den Sinn des Textes untermalt. So hört man in *Ev'ry valley shall be exalted* den Kontrast zwischen „crooked" (krumm) und „straight" (gerade) oder in *His yoke is easy* den Gegensatz von „yoke" (Joch) und „easy" (leicht), der mit tiefen, bzw. hohen Tönen ausgedrückt wird. An anderen Stellen bezeichnen die dunklen Töne die Dunkelheit, wie in *For behold*, dem Bass-Rezitativ, das beschreibt, wie Dunkelheit die Erde bedeckt, und in der darauffolgenden Arie, ebenfalls für die Bass-Stimme *The people that walked in darkness.* Entsprechend geht Händel in *Glory to Lord* vor. Der Vers „Glory to Lord in the highest" (Ehre sei Gott in der Höhe) wird von den Sopran-, Alt- und Tenorstimmen des Chors als Repräsentation der himmlischen Engelschöre gesungen, während die irdischen Bässe mit „and peace on earth" (und Friede auf Erden) antworten. Auf die gleiche Weise verstärkt das erste Erklingen der Trompeten – hier ohne Pauken – das Bild des auf der Erde vernommenen himmlischen Chors. In *All we like sheeps* (Wie Schafe) sieht man geradezu die herumspringenden, ziellos grasenden Schafe, die nur zufällig zueinanderfinden, am Ende aber doch im Unisono als Volk Gottes zusammengehören. In *But who may abide* (Doch wer wird dann vor ihm bestehen) fällt die dramatische Wirkung des Wechsels zwischen langsamen und schnellen Passsagen auf, sowie die bereits erwähnte figurative Darstellung des Feuers. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung musikalischer Figuren stellen die langen ornamentalen Melismen auf dem Wort „rejoice" (jauchze) in *Rejoice greatly* dar.

Nach der Uraufführung in Dublin wurde das Werk mit weniger Erfolg im Londoner Opernhaus Covent Garden gespielt. Im Lauf seines Lebens dirigierte Händel das Stück 36 mal, wobei er immer wieder Änderungen vornahm, sodass heute keine Fassung vorliegt, die man als endgültig betrachten könnte. 1750 gab das Foundling Hospital in London den Anstoß zu der Tradition, den *Messias* jährlich als Wohltätigkeitsveranstaltung aufzuführen.

Die Geschichte des Werks nach dem Tod des Komponisten erklärt zum großen Teil seine heutige Bedeutung. Ab 1768 begann man, es außerhalb Englands aufzuführen; Aus dem Jahr 1784 finden sich erstmalig Belege für die Bemühung, die klangliche Wirkung zu verstärken, indem man 525 Interpreten einsetzte. Für 1787 wurde bereits eine Aufführung mit 800 Interpreten angekündigt. Zur gleichen Zeit entstanden neue Orchesterarrangements, die mehr dem Geschmack der Klassik entsprachen. Mozarts Fassung von 1789 ist dafür ein Beispiel.

Schon im 19. Jahrhundert nahmen 1857 beim *Great Handel Festival* im Londoner Crystal Palace 2765 Sänger und 460 Orchestermusiker teil. Bernard Shaw lehnte als Musikkritiker solche zum Gigantentum tendierenden Versionen wegen ihrer schlechten Qualität ab, doch die zahlreichen viktorianischen Gesangsvereine unterstützten sie. Außerdem dienten derartige Auftritte, die wir heute als künstlerische Auswüchse betrachten, der Politik der britischen Krone in der viktorianischen Zeit als Aushängeschild. Das Phänomen fällt zeitlich zusammen mit der Herausbildung des heutigen Konzepts von „klassischer Musik" und ihrem Kanon von Komponisten und Werken. Das sind Momente, in denen sich das *music business* in der westlichen Musikwelt machtvoll etabliert. Parallel dazu entsteht die Notwendigkeit, ein treues Publikum heranzubilden, um die großen, ebenfalls ständig wachsenden Konzertsäle zu füllen, Kenner eines wohlumrissenen Repertoirs, das die Orchester und Gesangsvereine ihnen immer wieder anbieten. Händels *Messias* verschafft sich einen triumphalen Zutritt zu diesem Kanon der westlichen Musik.

Um 1920 wurden Stimmen laut, die eine Neuinterpretation des Werks (und der Kompositionen früherer Epochen generell) auf der Grundlage der Originalmanuskripte forderten. Jordi Savall gehört in ganz besonderem Maß zu denen, die seitdem darum bemüht sind, den *Messias* und andere Werke vergangener Zeiten basierend auf den Originaltexten zu interpretieren, die sich bei zeitgenössischen Musikwissenschaftlern informieren, wie die Werke aufzuführen sind und sich dem ursprünglichen Klang annähern wollen, indem sie Instrumente verwenden, für die diese Musik erdacht und geschaffen wurde. Die derart historisch fundierte Aufführungspraxis existiert heute neben den Großveranstaltungen und partizipativen Aufführungen, die sich besonders in der Adventszeit großer Beliebtheit erfreuen, einer Periode im Kirchenkalender, mit der das Werk vor allem assoziiert wird.

Alle genannten Arten, das Werk zu interpretieren, alle Arten, es zu hören und aufzunehmen, alle Versionen, die uns der Komponist hinterlassen hat, sie alle zusammen gestalten unsere heutige kollektive Vorstellung von Händels Messias.

JOSEP MARIA VILAR

Übersetzung: Claudia Kalász

Répétition du concert *Messiah* au Palau de la Música Catalana, Barcelone, décembre 2017.
Photo : Toni Peñarroya

GEORGE FRIDERIC HANDEL
Alla ricerca della luce
IL MESSIA

Per capire cosa significò il *Messia* per lo stesso Handel è necessario andare al momento della sua crisi spirituale, economica e fisica del 1737; quell'anno falliscono le principali compagnie d'opera, come l'Haymarket e l'Opera della Nobiltà (Nobility Opera). Il 13 aprile Handel viene fulminato da una paralisi e il 20 novembre muore la regina Carolina, la più costante delle sue protettrici e un'amica fedele. A tutto ciò si aggiunge la terribile e incessante pressione esercitata dalla doppia responsabilità di musicista e impresario per tutto il 1736 e l'ingentissima mole di lavoro svolto nel corso del 1737, che alla fine avranno la meglio sulla sua pur solida costituzione. Si pensi solo che, da gennaio, si succedono *Partenope, Arminio, Parnasso in Festa, Alexander's Feast, Il Trionfo, Esther*, dove Handel interpreta, per la gioia degli spettatori, i suoi *Concerti per organo*, uno dei suoi successi maggiori. Ha appena licenziato la *Berenice* e già attende a un nuovo *pasticcio*, *Didone abbandonata*. Ma questa volta non può portare a termine l'opera: il 13 aprile viene colpito da una paralisi che immobilizza tutta la parte destra del corpo e coinvolge anche le funzioni intellettive; quello che una volta era un uomo d'acciaio appare ora in uno stato di penosa prostrazione. Il 14 maggio il London Evening Post dà la notizia della malattia che, «salvo guarigione, potrebbe privare il pubblico di belle composizioni». Il 18 maggio, in omaggio al musicista, la famiglia reale assiste comunque alla prima della *Berenice*. Ma, ormai senza la sua guida, l'impresa vacilla. L'ultima rappresentazione, andata in scena il 15 giugno, è destinata allo stesso compositore. Qualche giorno dopo la compagnia fallisce e Strada e Conti lasciano Londra. L'11 giugno anche la Nobility Opera cessa la propria attività.

Come ben segnalato da Jean-François Labie, nel 1737 la vita di George Frideric è a un punto di svolta: «Ha toccato il punto più basso della propria carriera. Per molti è un uomo finito. Sembra crollare tutto ciò che ha costruito con audacia, caparbia e una prodigiosa fiducia in sé stesso. D'altra parte, quello stesso anno vedrà il principio di una nuova carriera, l'inizio dell'ascesa verso una gloria ancora più grande e definitiva di quella che aveva conosciuto fino a quel momento». Possiamo allora porci alcune domande: fino a che punto il cambiamento profondo avvenuto in seguito a una violenta crisi fisica era già latente da qualche mese, o era invece la fame di successo, la rabbia per il fatto di essere sempre intralciato, contrariato nei suoi progetti, sopraffatto dai mediocri, ciò che gli impediva di esaminare con obiettività le ragioni del comportamento del pubblico e di vedere con chiarezza le possibilità di sviluppo di un'innovazione personale: l'oratorio. Un genere musicale che è percepito ormai come un *divertissement* e la cui connotazione religiosa è sempre meno avvertita, mentre l'opera italiana viene penalizzata dai pregiudizi puritani della nobiltà e della borghesia vicina al potere.

Ad ogni modo le allusioni alla sua malattia e a una serie di difficoltà di ordine psichico, menzionate da John Mainwaring nelle sue *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, non ci devono sorprendere: «A causa di un attacco di paralisi perse completamente l'uso del braccio destro; e il grado di disordine in cui si trovavano i suoi sensi si fece evidente in molte occasioni, la qual cosa è meglio dimenticare che non ricordare. Le deviazioni più violente dalla ragione apparivano generalmente là dove le facoltà più brillanti risultavano distorte». Ignoriamo tutto della vita di George Frideric durante i suoi sei mesi di malattia, fatta eccezione per qualche vago riferimento di Mainwaring che lo descrive come un malato difficile. Poi, il 1° settembre, avendo ricevuto la raccomandazione di fare dei bagni termali, Handel ritira 150 libbre dal suo conto e parte immediatamente per Aquisgrana per fare delle cure intensive di bagni di vapore tradizionali. È impossibile sapere con esattezza quello che successe, ma il fatto sorprendente è che il compositore si ristabilì completamente in un modo quasi miracoloso.

L'unico documento che ci ricorda quello che accadde è ancora il testo di Mainwaring: «Si pensò che la cosa migliore per lui fosse ricorrere ai bagni di vapore di Aquisgrana. Vi faceva delle sedute tre volte più lunghe di quelle usuali. Da questo solo dettaglio chiunque conosca questi bagni può farsi un'idea della sua straordinaria

costituzione. Sudò oltre ogni immaginazione. Un gruppo di religiose ritennero la sua guarigione un vero e proprio miracolo, tanto per il modo in cui essa avvenne quanto per la rapidità. Quando, alcune ore dopo che ebbe finito i suoi bagni, queste donne lo sentirono suonare l'organo, sia quello della cappella sia quello della chiesa principale, con una maestria tanto superiore a quanto avessero mai udito, non stupisce che degli spiriti come i loro giungessero a tale conclusione. Nonostante avesse risolto dunque i suoi problemi di salute, e potesse ritenersi completamente guarito, ritenne nondimeno prudente soggiornare a Aquisgrana ancora sei settimane, che si crede sia il tempo di cura minimo nei casi gravi».

Eppure, l'aspetto più notevole della vicenda non sarà l'intensità della cura a Aquisgrana grazie alle acque solforose, giacché, come sottolinea Jean-François Labie: «Aveva bisogno soprattutto di riposo, che è quello che gli assicurò il suo soggiorno lontano da Londra e dalle sue seccature; la fame di vita, questo tratto dominante del carattere handeliano, si traduce nella foga con la quale segue il suo trattamento, a un ritmo triplo rispetto a quello normale; la sua volontà di guarigione è già guarigione. È lui stesso a trovare il miracolo».

Il 28 ottobre il *London Daily Post* poteva annunciare il suo ritorno, «atteso ora dopo ora»; il 7 novembre lo stesso giornale scrive: «Mr. Handel è tornato da Aquisgrana, la sua salute è notevolmente migliorata». Il vecchio leone era già pronto a nuovi combattimenti. Il 13 novembre si lancia nella composizione di una nuova opera, *Faramondo*, ma i suoi piani sono stravolti dalla morte della regina Carolina, avvenuta cinque giorni dopo. Conosceva la regina fin dalla sua infanzia berlinese; con la sua scomparsa perdeva allo stesso tempo una cara amica e un solido sostegno. Per Handel si tratta di un lutto intimo. Con *Funeral anthem* ci lascia una delle sue opere più personali e più ricche, una composizione che riflette bene tutti i suoi sentimenti, e stupisce che sia assai poco conosciuta.

È in questo momento che Handel, viste le difficoltà a far rappresentare le proprie opere, si inclina a poco a poco verso l'omologo sacro di questo genere, l'oratorio, e verso la musica strumentale. Prepara i *Six Concertos for Organ op. 4* e annuncia le *Seven Sonatas for Two Violins or German Flute, opera quinta*. Tra il 23 luglio e il 27 settembre scrive l'oratorio *Saul*, poi il 9 settembre comincia una nuova opera che abbandonerà subito per

tornare, come spinto da una forza invisibile, alla vena religiosa. In un mese, dal 1° ottobre al 1° novembre, compone un nuovo capolavoro, *Israel in Egypt*, e lo stesso anno licenzia i *Dodici concerti per strumenti a corde op. 6*, mentre le sue ultime opere saranno dei fallimenti di pubblico e dei disastri finanziari.

«Applaudito per la sua musica da camera, i suoi concerti, i suoi oratori, Handel – si chiede Jean Gallois – fu contestato solo per le sue opere? Per gusto, per orgoglio, egli si rifiuterà di dichiararsi sconfitto e il 22 ottobre 1740 farà un nuovo tentativo con la composizione dell'*Imeneo* e poi, il 10 gennaio dell'anno successivo, di *Deidamia*. Questa volta deve proprio farsene una ragione: il pubblico gli tiene il broncio. Solo due repliche per la prima opera, tre per la seconda. L'avventura operistica si conclude con un doppio fallimento. La moda è cambiata e il pubblico si allontana da una forma, uno stile, un linguaggio che gli sembrano ormai di un'altra epoca. Se la prende prima con l'opera e poi con l'autore. La *gentry* lo tratta con freddezza, la borghesia lo contesta fino al punto di organizzare delle cene il giorno dei suoi concerti e di pagare qualcuno perché stracci i manifesti. In una situazione del genere gli conviene prendere le distanze dal pubblico».

Nel corso della sua vita Handel creò 32 oratori, un genere la cui composizione era basata su testi biblici sviluppati a mo' di grandi affreschi sonori, ai quali egli conferì una dimensione autenticamente drammatica. Nel caso del suo *Messia*, un'opera che sfugge a qualsiasi categoria prestabilita, Handel trarrà ispirazione da un nuovo "libretto", di Charles Jennens, formato da un mosaico di prestiti dalle Sacre Scritture: questo «Grande Oratorio sacro» gli varrà la gloria più di qualsiasi altra opera.

Lo stesso titolo di *Messia* si rivela peraltro fuorviante poiché, secondo la felice battuta di Jean-François Labie, Cristo è assente dall'opera almeno quanto lo è l'Arlesiana dall'omonima composizione di Bizet! Riguardo alla denominazione di oratorio, essa appare meno adatta a questo vasto affresco sonoro di quanto non lo sia quella di "contemplazione", scelta da Telemann per il suo *Messia*. Come segnalato da Olivier Rouvière, questo nuovo testo di Jennens «non dà luogo a una "trama" e non mette in scena personaggi – Cristo non appare mai, non prende mai la parola e viene nominato soltanto una volta, nel penultimo coro! Il testo non prevede alcuna divisione in quadri, scene o numeri. Tutt'al più si può ritenere che le sue tre parti di lunghezza diseguale

corrispondano ai tre "eventi" considerati essenziali dalla liturgia cristiana: La Prima parte, tratta soprattutto dalle profezie di Isaia e dai Vangeli, è incentrata sull'episodio della Natività; la Seconda parte, la più oscura, nella quale dominano i salmi, evoca la Passione e l'Ascensione; la Terza parte, la più breve, è dedicata alla Resurrezione e al Giudizio finale. La cinquantina di frammenti assemblati da Jennens, molti dei quali erano conosciuti a memoria dai fedeli, offre certo una lingua ricca di immagini, evocativa, sonora, ma concepita più per l'arringa che per il canto, spesso primitiva nel suo vocabolario e priva di struttura poetica».

Se consideriamo le parole di Handel riportate da Hawkins – «Ho avuto come l'impressione di vedere tutto il cielo aperto davanti a me, e lo stesso Dio onnipotente» –, è del tutto legittimo pensare, come suggerisce Jean-François Labie, «che George Frideric era assolutamente cosciente della grande novità che rappresentava il *Messia* dal punto di vista musicale, più ancora che in quello della drammaturgia religiosa. Un'ipotesi si fa allettante: così come *Athalia*, il primo oratorio nel quale si era messo alla prova nel tentativo di allontanarsi dai sentieri già battuti, era stato rappresentato per la prima volta a Oxford prima di essere sottoposto al giudizio dei londinesi, allo stesso modo avrebbe desiderato presentare un'opera tanto radicalmente nuova come il *Messia* in una città diversa da Londra. L'invito a Dublino gli dava un'occasione in questo senso. Una grande città provinciale della Gran Bretagna valeva l'altra. Dublino o Oxford, l'importante era avere un campo di prova».

Racconta Jean Gallois: «Quanto al buon popolo di Londra, esso non si faceva questioni di sorta e, nei giardini di Mrs. Cooper e ancora di più a Vauxhall, applaudiva la *Fireworks Music* tratta dall'opera *Atalanta*. Da parte sua, il musicista compone in una vera e propria febbre creativa due nuovi monumenti: il *Messia* (scritto in ventiquattro giorni) […] e *Sansone*.» Dopo aver ricevuto il testo di Jennens poco prima, il 10 luglio 1741, Handel comincia a lavorare al *Messia* il 22 agosto. La partitura originale, di 259 pagine, mostra segni che denotano una scrittura frettolosa, come macchie, graffi e altre sviste non corrette, anche se il numero di errori è notevolmente basso se si considera la lunghezza del documento. Le annotazioni indicano che egli termina la Prima parte intorno al 28 agosto, la Seconda il 6 settembre e la Terza il 12 settembre. Dopo due giorni dedicati alle correzioni, il 14 settembre porta a termine il lavoro. Immediatamente dopo si dedica al *Sansone*, che completerà il 29 ottobre. «Il 31, sfidando tutti – continua J. Gallois –, ha l'audacia di andare all'Haymarket ad ascoltare

Alessandro in Persia, un pasticcio senza alcun valore che, come il vestito di Arlecchino, raggruppava pagine di Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Giuseppe Arena, Giovanni Battista Lampugnani e Giuseppe Scarlatti… Cinque giorni dopo, rispondendo all'invito di William Cavendish, tredicesimo duca del Devonshire e Lord luogotenente d'Irlanda, Handel lasciava Londra per Dublino».

La prima del *Messia* a Dublino ebbe luogo a mezzogiorno di giovedì 13 aprile 1742 sul palcoscenico del New Music-Hall, una sala piuttosto modesta, di seicento posti. Per l'occasione Handel aveva assegnato le arie dell'opera a un numero di solisti maggiore rispetto a quanto non si usi fare ai giorni nostri: due soprani, tre contralti (una donna e due uomini), due tenori e due bassi. La tournée irlandese intrapresa da Handel fu così trionfale e l'attesa suscitata dal suo oratorio tanto grande che si permise di far entrare in sala un pubblico più numeroso, raccomandando peraltro alle dame di indossare vestiti senza *panier* e agli uomini di non portare la spada! Si riteneva che questo piccolo sacrificio di vanità permettesse l'accesso di cento persone in più.

La cosa fu meno semplice per Handel nel marzo del 1743, in occasione della presentazione britannica del *Messia*, allorché Londra si mostrò meno clemente di Dublino: quando decide di riprendere la sua partitura, per non turbare l'arcivescovo e le anime pie Handel ha cura di non annunciare l'opera che presenta semplicemente come «oratorio sacro». Precauzione insufficiente. I libelli di protesta piovono copiosi: «Un oratorio è un atto religioso o non lo è», sottilizza un oppositore. «Se questo è un atto religioso, mi chiedo se il teatro sia un tempio conveniente per la sua celebrazione. Ma se si tratta semplicemente di un divertissement e di un modo di svagarsi, quale profanazione del nome e della parola di Dio!». Bisogna attribuire il fallimento londinese del *Messia* al numero eccessivo di cori (20 su 52 numeri), come fa Jean-François Labie, il quale ricorda che l'affresco corale *Israel in Egypt* aveva avuto la stessa sorte? O alla modernità di una partitura che non proponeva nessuna trama drammatica, senza per questo sconfinare nei codici della liturgia? Una delle critiche più ingiuste e incomprensibili fu formulata proprio dal librettista Charles Jennens a un corrispondente sconosciuto: «Vi mostrerò una raccolta che ho dato a Handel; s'intitola *Messia* e attribuisco a essa un valore particolare. Ne ha fatto una bell'opera, ma di certo non così buona come avrebbe dovuto essere. Con grande fatica ho potuto fargli correggere qualcuno dei difetti più grossolani della sua

composizione, ma si è ostinato a voler conservare l'ouverture, alcuni passaggi della quale sono indegni di lui, e ancora di più del *Messia*».

La guerra dei libelli sarebbe durata ancora molti mesi, arrecando un danno considerevole alla fortuna dell'oratorio. Al contrario dei concerti irlandesi che erano stati un autentico trionfo, a Londra Handel dovrà limitarsi a due sole rappresentazioni del *Messia* nel 1743, mentre nel 1744 non ne farà addirittura nessuna. Handel credeva tuttavia nella propria opera, e la riprese quasi tutti gli anni fino a raggiungere finalmente il successo a metà degli anni Cinquanta. Si racconta che, durante la prima, lo stesso re Giorgio II si fosse alzato in piedi nell'ascoltare l'esplosione di gioia dell'*Alleluia* (nel quale la parola «alleluia» viene ripetuta per settanta volte e dove si canta *For the Lord God omnipotent reigneth*). Ebbe così inizio la tradizione (britannica, americana, norvegese, ecc.) che vuole che, a ogni esecuzione, il pubblico si alzi in piedi a questo punto dell'opera.

Il *Messia* accompagnò Handel fino alla fine: si tratta, tra l'altro, dell'ultima opera diretta dal compositore, all'epoca ormai cieco, otto giorni prima della sua morte, avvenuta il 6 aprile 1759… Come afferma Olivier Rouvière, «queste riprese sono l'occasione di riflessioni costanti, soprattutto in merito alle arie. In tutte le sue versioni l'oratorio conserva peraltro le sue due uniche arie da capo (ABA, forma privilegiata dall'opera), immense meditazioni collocate nelle parti dedicate alla Passione e alla Resurrezione: *He was despised* per alto, con la sua linea spoglia e spezzettata che descrive in modo straziante il supplizio di Cristo, "abbandonato" dall'orchestra, presenta una sezione centrale più breve e quasi terrorizzante con i suoi cromatismi e la descrizione realistica dei colpi di frusta. Al contrario, le sezioni principali di *The trumpet shall sound* sviluppano un implacabile duello tra la tromba del Giudizio finale e la voce del basso, mentre la parte centrale, accompagnata soltanto dal basso continuo, descrive con calma raggelante il mondo dopo l'Apocalisse».

Dal punto di vista orchestrale, il *Messia* è fin dall'inizio uno degli oratori più spogli di Handel; in occasione della prima esecuzione, il Sassone distribuisce le arie tra nove solisti, prevedendo solo un'orchestra di archi a tre parti arricchita di due trombe e delle percussioni, utilizzate peraltro soltanto in alcuni punti dell'opera. Né gli

oboi né probabilmente i fagotti, che rappresentavano le falangi tradizionali del tempo, erano presenti a Dublino, e non vi si trovano nemmeno il flauto, il corno, il trombone, l'arpa, né altri strumenti rari presenti in altre partiture handeliane. Se non conosciamo l'organico esatto che eseguì l'opera, è comunque ipotizzabile una falange formata da una ventina di musicisti. Certamente, mentre l'autore era ancora in vita, e per sua propria mano, l'opera conobbe diverse versioni, testimoniate da uno spartito autografo del 1741 e da una copia che reca la data dell'anno successivo, la quale è molto probabilmente conforme all'esecuzione originale, nonché dal famoso materiale detto «del Foundling Hospital» (1754), conferito per testamento a questo istituto e corrispondente alle interpretazioni che vi diresse il compositore – o i suoi assistenti – negli anni Cinquanta. Il *Messia* resta dunque il più noto degli oratori handeliani e il suo successo popolare non sarà mai smentito: dopo la morte del compositore sarà continuamente interpretato in Gran Bretagna, pur essendo in origine, dal punto di vista orchestrale, uno dei suoi oratori più austeri. Peraltro nel 1784, venticinque anni dopo la morte del musicista, il *Messia* viene eseguito all'Abbazia di Westminster da 265 strumentisti e 300 coristi, mentre nel 1883 le interpretazioni al Crystal Palace riunivano più di quattromila esecutori: la "tradizione" si è dunque appropriata dell'opera con una disinvoltura sconcertante, un fatto che testimonia della sua adattabilità, ma che contribuisce anche a sfigurarla nel corso del tempo.

Per realizzare la nostra versione abbiamo utilizzato come base la partitura autografa conservata nella British Library di Londra con la segnatura R.M.20.F.2, completata dall'integrazione delle parti di oboe che si trovano nelle parti strumentali manoscritte usate nella versione interpretata al Foundling Hospital nel 1754. La versione che presentiamo è stata preparata nell'ambito della residenza del Concert des Nations presso le Saline Reali di Arc-et-Senans, alla quale sono seguiti i concerti a Dôle, a Besançon, a Parigi (Philharmonie), nella Cappella Reale di Versailles (luogo della registrazione) e a Barcellona (Palau de la Música Catalana).

Il *Messia* di Handel è diventato uno degli oratori più popolari di tutti i tempi grazie alla straordinaria bellezza e alla ricchezza dei cori, delle arie e dei recitativi, ma anche per il fatto di essere una delle rare composizioni antiche che, come il *Miserere* di Allegri, sono riuscite a sopravvivere all'oblio del tempo: un'amnesia peculiare che colpì senza eccezioni tutte le musiche precedenti al Classicismo, almeno fino alla riscoperta dell'opera di

J.S. Bach con l'interpretazione della sua *Passione secondo San Matteo* nel 1829 a Berlino sotto la direzione di Felix Mendelssohn Bartholdy (all'epoca un giovane direttore di vent'anni).

Nel *Messia* di Handel troviamo all'opera, con una meravigliosa diversità, tutte le forme d'espressione e di declamazione vocale e strumentale caratteristiche del linguaggio barocco. Siamo di fronte a una sublime meditazione musicale che oltrepassa la semplice narrazione per raggiungere, lontano dal realismo di Gesù, il mistero stesso della Creazione e della Redenzione attraverso una triplice riflessione sulla lotta tra Luce e Tenebre, sulla redenzione dell'Umanità e infine sul rapporto tra Dio e gli Uomini.

JORDI SAVALL
Bellaterra, 11 settembre 2019

Traduzione: Paolino Nappi

BIBLIOGRAFIA SELETTIVA

GALLOIS, Jean. *Haendel*. Éditions Solfèges/Seuil. Parigi 1980.
LABIE Jean-François. *G. F. Haendel. Diapason*. Éditions Robert Laffont. Parigi 1981.
MAINWARING, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel*, R. & J. Dodsley, Londra 1760.
MÜLLER VON ASOW, Hedwig, e MÜLLER, Erich H., Georg Friedrich Händel: *Biographie*, *Briefe und Schriften*, Lindau im Bodensee: Frisch und Perneder, 1949.
RAUGEL, Félix. *Georges Frédéric Haendel*. Histoire de la Musique, Encyclopédie de La Pléiade. Volume I. Éditions Gallimard. Parigi 1960. Pag. 1863-1881
ROUVIERE Olivier. *Le Messie de Haendel*. Note al programma. Concerti alla Chapelle Royale, Versailles, 18/19 Dicembre 2017.

Manfredo Kraemer *concertino*
Photo : Philippe Matsas

Il Messia nel nostro immaginario

Siamo senza dubbio di fronte a un'opera capitale della cosiddetta musica classica. George Frideric Handel ne è uno degli esponenti più apprezzati e riconosciuti, e il *Messia* è la sua opera più nota e allo stesso tempo l'oratorio più popolare della storia del genere.

Si tratta però di un oratorio che si allontana molto da ciò che era considerato canonico. All'inizio dell'epoca barocca la Chiesa cattolica seppe configurare l'oratorio come risposta al grande successo che allora riscuoteva l'opera: se quest'ultima teatralizzava per mezzo della musica storie profane, soprattutto dell'antichità classica, la prima rielaborava principalmente storie della Bibbia, ma senza teatralizzarle, cosa che in molti casi comportava la necessità di un narratore. Il *Messia* si riferisce alla vita di Gesù, partendo però dagli stessi testi biblici che il librettista Charles Jennens smonta e rimonta in un nuovo formato, privo di ruoli drammatizzati e di dialoghi, e senza una versificazione predeterminata, che è invece abituale nell'oratorio.

Handel ricevette il libretto a fine 1739, in un momento speciale della propria vita. Nato nella città tedesca di Halle il 23 febbraio 1685, nel 1703 la abbandonò per farvi ritorno solo occasionalmente. Dopo aver visitato i grandi centri operistici dell'Europa Centrale, nel 1706 si trovava già in Italia, dove divenne un autentico specialista nella composizione di opere italiane. Dopo un breve soggiorno a Düsseldorf, nella primavera del 1710 visitò Londra per la prima volta, ritornò per breve tempo nel continente e nel 1712 si stabilì definitivamente nella capitale britannica, dove giunse a essere un artista letteralmente venerato già in vita. Anche se Handel compose opere

appartenenti a tutti i generi della musica del suo tempo, fino agli anni Trenta del Settecento era conosciuto soprattutto per le sue opere italiane. Il 1728 fu però l'anno di *The Beggar's Opera*, con la quale seppe allontanare il gusto operistico dei londinesi dai modelli italiani. Nonostante i suoi sforzi, verso il 1732 la posizione dominante di Handel nel panorama operistico londinese cominciava a tentennare, e il compositore decise dunque di orientare la propria produzione verso gli oratori in inglese, genere peraltro già coltivato fin dal 1718.

Handel compose il *Messia* tra il 22 agosto e il 14 settembre 1741. Anche se a noi può sembrare quasi impossibile che si potesse comporre tanto rapidamente un'opera tale, in realtà all'epoca questi erano i tempi abituali, e tanto più per Handel. Poco dopo, a dicembre, il musicista partiva per Dublino per una serie di concerti e oratori che lo tennero occupato fino a giugno 1742. Il *Messia* fu presentato in prima assoluta nella città irlandese il 13 aprile, dopo la prova pubblica del 9. La seconda rappresentazione vi ebbe luogo il 13 giugno.

Jennens scrive il suo libretto con una concezione molto originale e con un proposito didattico: spiegare come Gesù fosse il Messia annunciato dai profeti. Per poter rappresentare la duplicità temporale necessaria alla rappresentazione della figura di Cristo dall'ottica di coloro che lo avevano annunciato secoli prima, non utilizza i testi dei Vangeli, ma invece, assai più sottilmente, attinge soprattutto ai testi dell'Antico Testamento che annunciavano ciò che sarebbe avvenuto. In tal modo la vita di Gesù in quanto tale rimane sullo sfondo, dal momento che buona parte della narrazione non è né diretta né drammatizzata.

Il libretto e l'opera sono concepiti come un'opera in tre atti. La prima parte culmina con la Natività. La seconda – la più narrativa – corrisponde alla passione, morte, resurrezione e ascensione di Cristo: per questo l'esplosione di gioia dell'*Alleluia* è qui e non nel finale. La terza parte include la promessa della redenzione, il giudizio universale, la vittoria sul male e sulla morte – i grandi temi della dottrina cristiana – e l'acclamazione finale di Cristo.

Ogni parte è divisa in scene ed è costituita da un numero variabile di movimenti musicali: recitativi e arie – generi derivati dall'opera – e cori; questi, con la loro luminosità e il loro splendore, nello stile che prima il compositore

aveva adottato per odi, opere e altri oratori, sottolineano e chiosano le parole delle parti soliste. In ogni caso, soltanto in alcuni passaggi della prima parte i recitativi, le arie e i cori si ordinano in questo modo; nella seconda questa organizzazione viene meno a beneficio della narrazione. A parte figurano due numeri strumentali: il primo è la Sinfonia/Ouverture iniziale, che segue la struttura dell'ouverture francese, consistente in una breve introduzione, in stile omofonico e con un ritmo molto marcato, e in un Allegro fugato; l'altro è rappresentato dalla *pifa* che divide la prima parte: un breve brano per corda sola, nello stile pastorale, alla maniera dei pezzi che i pifferai suonavano a Natale per le strade di Roma.

I testi dai quali parte Jennens appartengono, per quanto riguarda la prima parte, ai libri dei profeti Isaia, Malachia e Aggeo, e ai Vangeli di Matteo e Luca; le fonti della seconda parte sono Isaia, il Vangelo di Giovanni, i libri dei Salmi e le Lamentazioni, la lettera di San Paolo agli Ebrei e quella ai Romani, e l'Apocalisse; quelle della terza parte sono ancora l'Apocalisse, il libro di Giobbe, e le lettere di San Paolo ai Romani e ai Corinzi, sempre secondo una compilazione abile e funzionale al proposito didattico.

In quest'opera Handel fa un uso molto sobrio degli effetti sonori: un coro costituito dalle quattro voci abituali, quattro solisti vocali (di fatto il numero dei solisti variava già nelle diverse interpretazioni dirette dallo stesso autore) e un gruppo strumentale di violini, viola, basso continuo (violoncello, contrabasso, clavicembalo e organo), oboi, trombe e timpani. Nonostante questa austerità timbrica, Handel gioca bene le proprie risorse a favore dell'espressività, come il tremolo dei violini che rappresenta le fiamme in corrispondenza con le parole "For he is like a refiner's fire" in *But who may abide*, o quando le trombe fanno la loro prima comparsa in *Glory to God* (sapevamo della loro presenza, ma non le avevamo ancora sentite) senza l'accompagnamento dei timpani, come a sottolineare la distanza del coro di angeli che canta.

Altrettanto brillante è il trattamento delle voci, tanto quelle soliste quanto, e soprattutto, i cori. In questi ultimi l'autore si esprime con grande agio, lontano dal modello formale dell'aria, e spesso mediante l'uso di cellule brevi che si sviluppano dando luogo a strutture estese, come succede nell'*Alleluia*. D'altro canto l'uso che si fa del *figuralismo* – ovvero l'espressione del senso del testo per mezzo di figure musicali, siano esse ritmiche, melodiche e/o armoniche – è assai notevole. È il caso del contrasto tra "crooked" (aspro) e "straight" (agevole), o anche di quello tra "yoke" (giogo) e "easy" (dolce) in *His yoke is easy*, entrambi espressi con suoni rispettivamente gravi e acuti. In altri momenti i suoni gravi rappresentano l'oscurità, come accade in *For behold*, il recitativo di basso che racconta come la terra viene avvolta dal buio, e nell'aria seguente, *The people that walked in darkness*, anch'essa per basso. Handel opera in modo simile in *Glory to Lord*: "Glory to Lord in the highest" (Gloria a Dio nel più alto dei cieli) è interpretato da soprani, contralti e tenori, a rappresentare il coro di angeli che canta, cui rispondono i bassi con "and peace on earth" (e in terra pace); in questo modo, e con la prima comparsa delle trombe – qui senza timpani –, si rafforza l'immagine di un coro celestiale il cui canto arriva sulla terra. In *All we like sheeps* (Eravamo tutti smarriti come pecore) possiamo quasi vedere le bestie disperse, che pascolano disorientate e poi si rincontrano come per caso fino a ritrovarsi insieme, come popolo di Dio, nell'unisono finale. In *But who may abide* (Ma chi potrà sostenere) spiccano sia la ricchezza della tavolozza drammatica nell'alternanza dei lenti e dei veloci, sia la già citata rappresentazione delle fiamme. Il figuralismo è evidente anche nei lunghi melismi ornamentali sulla parola "rejoice" (gioisci) in *Rejoice greatly*.

Dopo il debutto e la replica di Dublino, nello stesso anno l'opera fu interpretata al Covent Garden di Londra, anche se con meno successo. Nel corso della propria vita Handel la diresse in trentasei occasioni, spesso con modifiche, a tal punto che oggi non esiste una versione che possiamo considerare definitiva. Intanto la tradizione di interpretare l'opera tutti gli anni fu iniziata nel 1750, con finalità benefiche, presso il Foundling Hospital.

La storia dell'opera successiva alla morte dell'autore ci spiega in buona sostanza la sua rilevanza attuale. A partire dal 1768 cominciò a essere interpretata fuori del Regno Unito e nel 1784 è documentata la prima interpretazione che si preoccupò di aumentare le dimensioni degli effetti sonori, con ben 525 interpreti. In vista di un'interpretazione del 1787 se ne annunciavano addirittura 800. Allo stesso tempo si realizzavano anche nuove orchestrazioni più vicine al gusto neoclassico: quella di Mozart del 1789 ne è un esempio.

Già nell'Ottocento, in occasione del Great Handel Festival che ebbe luogo nel 1857 al Crystal Palace di Londra, parteciparono 2765 cantori e 460 strumentisti. George Bernard Shaw, in veste di critico musicale, biasima la

scarsa qualità di queste versioni tendenti al gigantismo, che invece sono sostenute dalle numerose società corali dell'epoca vittoriana. D'altra parte, queste dimostrazioni di ciò che oggi considereremmo senz'altro esempi di dismisura artistica fungevano anche da vetrina dell'impero britannico. Tutto ciò coincise peraltro con il consolidamento di ciò che oggi conosciamo come "musica classica" e con la formazione del corrispondente canone di compositori e opere. Sono momenti in cui il *music business* si configura con forza nel panorama della musica occidentale e sorge la necessità di creare un pubblico fedele che possa riempire le grandi sale, a loro volta sempre più capienti, e che sappia riconoscere un repertorio stabile, continuamente riproposto dalle orchestre e dalle società corali. Il *Messia* di Handel entra certamente dalla porta principale in questo catalogo, in questo canone della musica occidentale.

Negli anni Venti del Novecento comincia a diffondersi l'idea di un ritorno all'opera (e in generale alla musica del passato) attraverso l'uso dei manoscritti originali. In seguito, tra coloro che hanno deciso di avvicinarsi al *Messia* in particolare e alla musica del passato in generale lavorando sui testi originali e cercando di capire come interpretarla con l'aiuto dei teorici contemporanei, alla ricerca del suono originale mediante l'impiego degli strumenti per i quali questa musica era stata pensata e creata, spicca certamente la figura di Jordi Savall. Questa linea interpretativa fondata storicamente convive oggi con quella delle esecuzioni che richiamano un gran numero di spettatori o con quella dei concerti partecipativi, tenuti soprattutto nel periodo dell'Avvento, la parte del calendario liturgico a cui quest'opera è principalmente associata.

Tutti questi modi di affrontare l'interpretazione dell'opera, tutti i modi di ascoltarla e di comprenderla, tutte le versioni che ci ha lasciato l'autore, tutto questo contribuisce a dare forma a ciò che è oggi il *Messia* nel nostro immaginario.

JOSEP MARIA VILAR
Traduzione: Paolino Nappi

NB Every Ticket will admit either one Gentleman, or Two Ladies.

COVENT-GARDEN.
By SUBSCRIPTION.
The Ninth Night.
AT the Theatre-Royal in Covent-Garden, Wednesday next, will be perform'd
A NEW SACRED ORATORIO.
A CONCERTO on the ORGAN,
And a Solo on the Violin by Mr. DUBOURG.
Tickets will be deliver'd to Subscribers on Tuesday next, at Mr. Handel's House in Brook-street.
Pit and Boxes to be put together, and no Person to be admitted without Tickets, which will be deliver'd that Day, at the Office in Covent-Garden Theatre, at Half a Guinea each. First Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.
The Galleries will be open'd at Four o'Clock. Pit and Boxes at Five.

For the Benefit and Increase of a FUND *establish'd for the Support of Decay'd* MUSICIANS, *or their Families.*

Affiche d'un concert du *New sacred oratorio* par George Frideric Handel au Covent Garden à Londres.
Collection: DeA Picture Library ©Album / De Agostini Picture Library

Le bâtiment de Westminster Bridge. Samuel Scott (Londres, 1702-1772, Bath)
© Album / akg-images / Liszt Collection